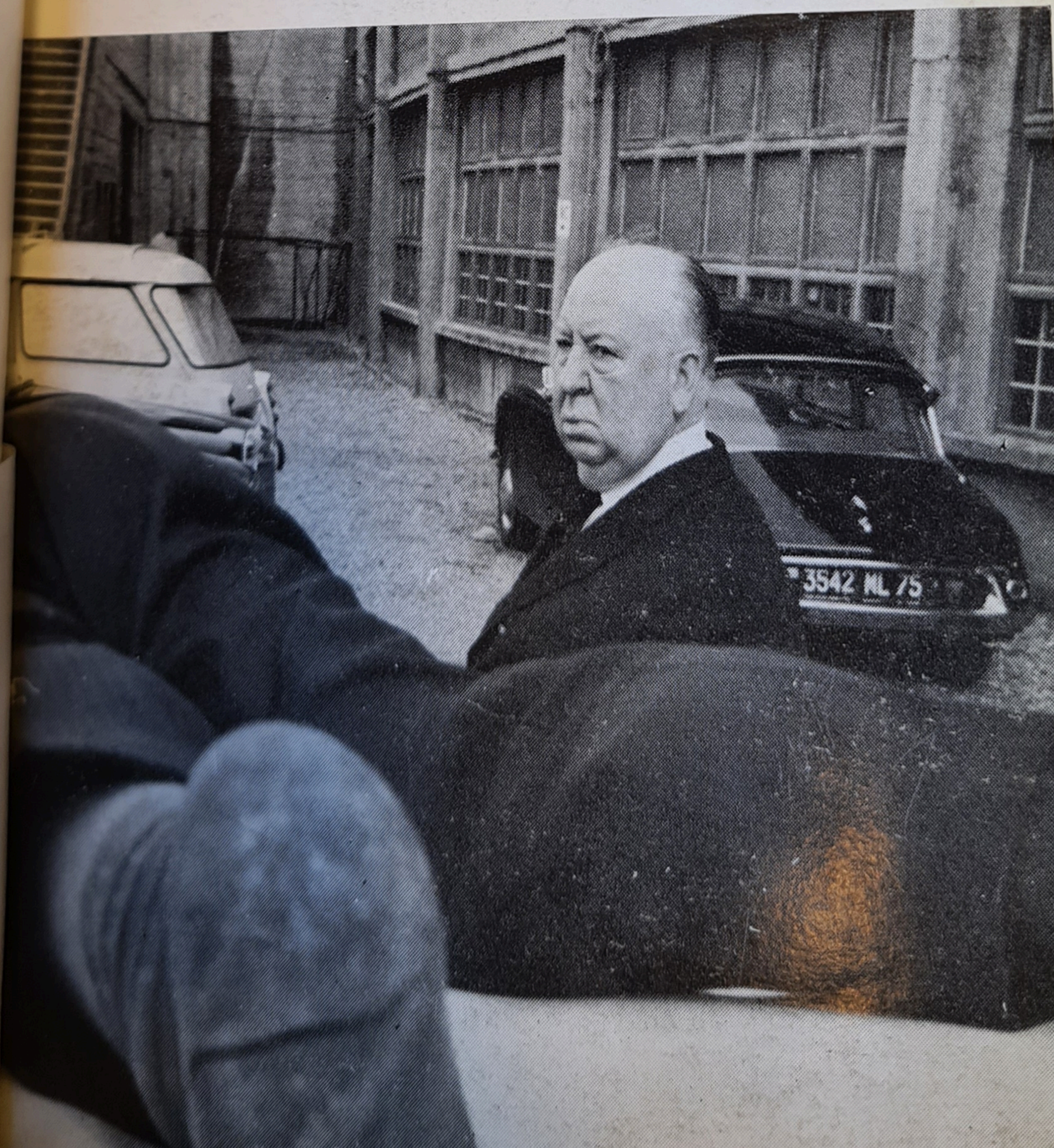
CINEMA & FILM

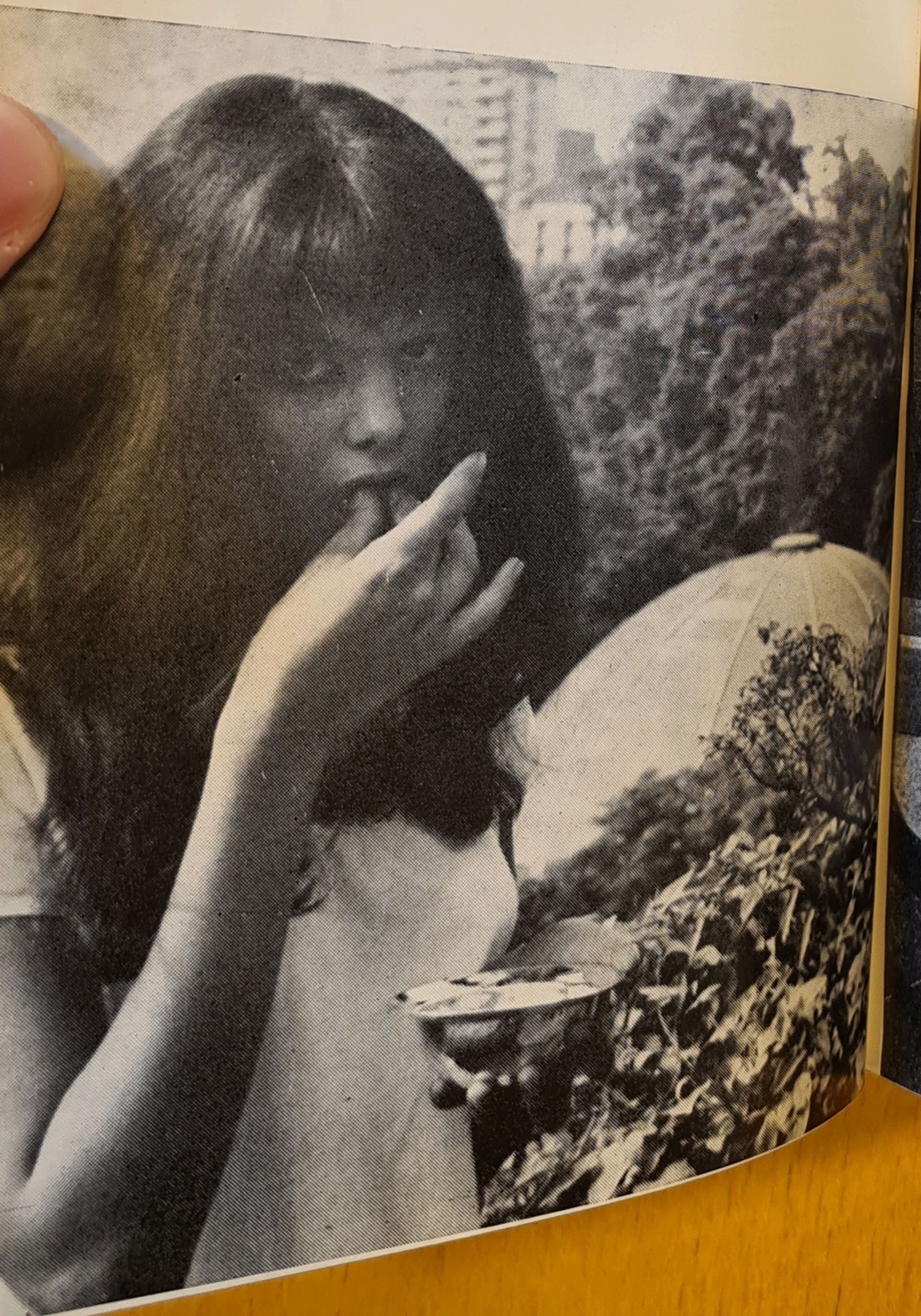
N. 10 □ INVERNO 69-70 □ UNA COPIA L. 1000
PECIALE □ □ ALFRED HITCHCOCK □

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library

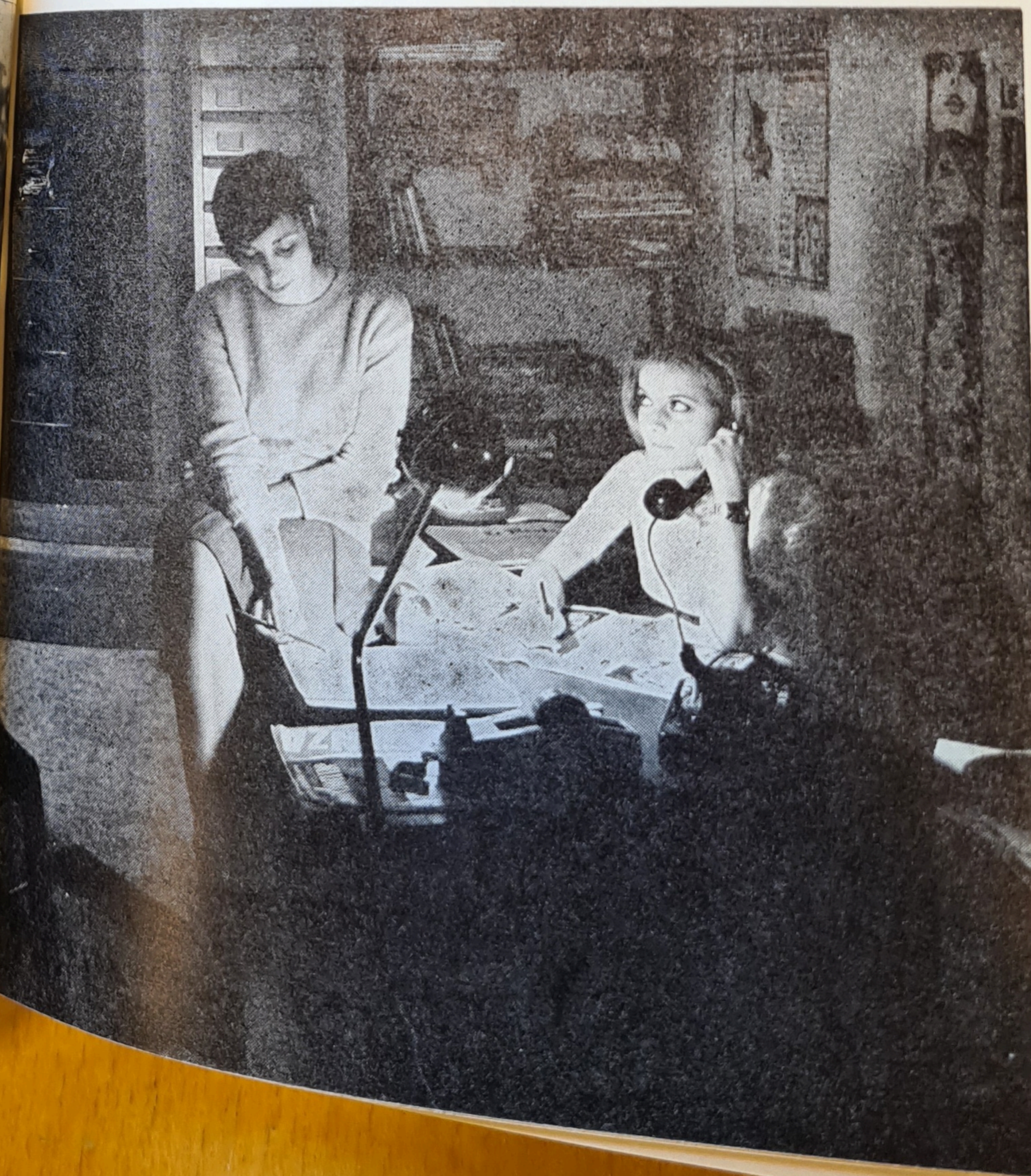


MIRES Cinematografica s.p.a.
Un film di
UMBERTO SILVA
COME TI CHIAMI
AMORE MIO?
con TINA AUMONT
KATIA MOGUY - MITA MEDICI
Fabrizio Moresco
e con
CLAUDINE AUGER

nella foto: Tina Aumont



ITAL NOLEGGIO
presenta
lettera aperta
a un giornale
della sera
un film scritto e diretto da
FRANCESCO MASELLI



OLIMPIA AGLI AMICI

di ADRIANO APRA'

con

PIERLUIGI APRA'
OLIMPIA CARLISI
DANIELE DUBLINO

nella foto: P. Aprà, O. Carlisi, D. Dublino



comitato redazionale:
ADRIANO APRÀ
(dir. resp.)
FRANCO FERRINI
GIANNI MENON
MAURIZIO PONZI
PIERO SPILA
ENZO UNGARI

CINEMA & FILM

a. IV n. 10 inverno 69-70

Le copertine:

Alfred Hitchcock (e Philippe Noiret) sul set di TOPAZ;

Tetsuo Abe in SHONEN di Nagisa Oshima

HITCHCOCK

4 **ALFRED HITCHCOCK**: Il cinema, lo stile, gli attori
7 **ENZO UNGARI**: Introduzione all'arcipelago Hitchcock
23 **ORESTE DE FORNARI**: 1926 - « The Lodger »
24 **FABIO CARLINI**: 1927 - « Downhill »
24 **ALFREDO ROSSI**: 1928 - « Champagne »
25 **VICENTE MOLINA-FOIX**: 1929 - « The Manxman »
25 **ORESTE DE FORNARI**: 1929 - « The Manxman »
28 **ALFREDO ROSSI**: 1929 - « Blackmail »
29 **ORESTE DE FORNARI**: 1929 - Durante « Blackmail »: Anny la simulatrice
30 **ALFREDO ROSSI**: 1930 - « Elstree Calling »
30 **ALFREDO ROSSI**: 1932 - « Rich and Strange »
31 **VICENTE MOLINA-FOIX**: 1932 - « Number Seventeen »
31 **FABIO CARLINI**: 1934 - « The Man who Knew Too Much »
32 **FRANCO FERRINI**: 1935 - « The Thirty-Nine Steps »; 1966 - « Torn Curtain »
34 **FABIO CARLINI**: 1936 - « The Secret Agent »
35 **ORESTE DE FORNARI**: 1937 - « Young and Innocent »
36 **FABIO CARLINI**: 1938 - « The Lady Vanishes »
36 **MAURIZIO PONZI**: 1946 - « Notorious »
37 **MAURIZIO PONZI**: 1947 - « The Paradine Case »
38 **ORESTE DE FORNARI**: 1948 - « Rope »
41 **ORESTE DE FORNARI**: 1952 - « I Confess »
42 **ORESTE DE FORNARI**: 1954 - « Dial m for Murder »
44 **FRANCO FERRINI**: 1955 - « To Catch a Thief »
45 **MAURIZIO PONZI**: 1956 - « The Man who Knew Too Much »
45 **PIERO SPILA**: 1959 - « North by Northwest »
47 **GIANNI MENON**: 1964 - « Marnie »
48 **MAURIZIO PONZI**: 1969 - « Topaz »

SITUAZIONE

51 **PIERO SPILA**: I procedimenti stilistici e l'afasia

comitato redazionale:
ADRIANO APRÀ
(dir. resp.)
FRANCO FERRINI
GIANNI MENON
MAURIZIO PONZI
PIERO SPILA
ENZO UNGARI

CINEMA & FILM

a. IV n. 10 inverno 69-70

Le copertine:

Alfred Hitchcock
(e Philippe Noiret)
sul set di TOPAZ;

Tetsuo Abe in
SHONEN
di Nagisa Oshima

HITCHCOCK

4 **ALFRED HITCHCOCK:** Il cinema, lo stile, gli attori

7 **ENZO UNGARI:** Introduzione all'arcipelago Hitchcock

23 **ORESTE DE FORNARI:** 1926 - « The Lodger »

24 **FABIO CARLINI:** 1927 - « Downhill »

24 **ALFREDO ROSSI:** 1928 - « Champagne »

25 **VICENTE MOLINA-FOIX:** 1929 - « The Manxman »

25 **ORESTE DE FORNARI:** 1929 - « The Manxman »

28 **ALFREDO ROSSI:** 1929 - « Blackmail »

29 **ORESTE DE FORNARI:** 1929 - Durante « Blackmail »: Anny la simulatrice

30 **ALFREDO ROSSI:** 1930 - « Elstree Calling »

30 **ALFREDO ROSSI:** 1932 - « Rich and Strange »

31 **VICENTE MOLINA-FOIX:** 1932 - « Number Seventeen »

31 **FABIO CARLINI:** 1934 - « The Man who Knew Too Much »

32 **FRANCO FERRINI:** 1935 - « The Thirty-Nine Steps »; 1966 - « Torn Curtain »

34 **FABIO CARLINI:** 1936 - « The Secret Agent »

35 **ORESTE DE FORNARI:** 1937 - « Young and Innocent »

36 **FABIO CARLINI:** 1938 - « The Lady Vanishes »

36 **MAURIZIO PONZI:** 1946 - « Notorious »

37 **MAURIZIO PONZI:** 1947 - «The Paradine Case»

38 **ORESTE DE FORNARI:** 1948 - « Rope »

41 **ORESTE DE FORNARI:** 1952 - « I Confess »

42 **ORESTE DE FORNARI:** 1954 - « Dial m for Murder »

44 **FRANCO FERRINI:** 1955 - « To Catch a Thief »

45 **MAURIZIO PONZI:** 1956 - « The Man who Knew Too Much »

45 **PIERO SPILA:** 1959 - « North by Northwest »

47 **GIANNI MENON:** 1964 - « Marnie »

48 **MAURIZIO PONZI:** 1969 - « Topaz »

SITUAZIONE

51 **PIERO SPILA:** I procedimenti stilistici e l'afasia

NUOVO CINEMA ITALIANO - 3

57 **MAURIZIO PONZI:** Dolce Cino del futuro (« Il seme dell'uomo »)
60 **ENZO UNGARI:** India (« Vieni, dolce morte »)
62 **FRANCO FERRINI:** Il bianco e il nero (« Fuori campo »)
64 **ENZO UNGARI:** Ulisse e Filottete (« Tabula rasa »)

FESTIVAL

VENEZIA

67 **ENZO UNGARI:** Due settimane in un'altra città
81 **ALFREDO ROSSI:** Scirocco dell'Est (« Sirocco d'Hiver »)
81 **GIANNI MENON:** Incanti e apparizioni (« Sweet Hunters »)
84 **FABIO CARLINI:** Ya-war Mall-ku! (« Yawar Mallku »)

LOCARNO

86 **ADRIANO APRA':** Svizzera morta e viva
90 **FRANCO FERRINI:** I film di Locarno

PESARO

93 **FRANCO FERRINI:** Cinema argentino: El fracaso del arte
97 **FRANCO FERRINI** e **ENZO UNGARI:** I film di Pesaro

TRIESTE

104 **ENZO UNGARI:** Il tempo non esiste?

RECENSIONI

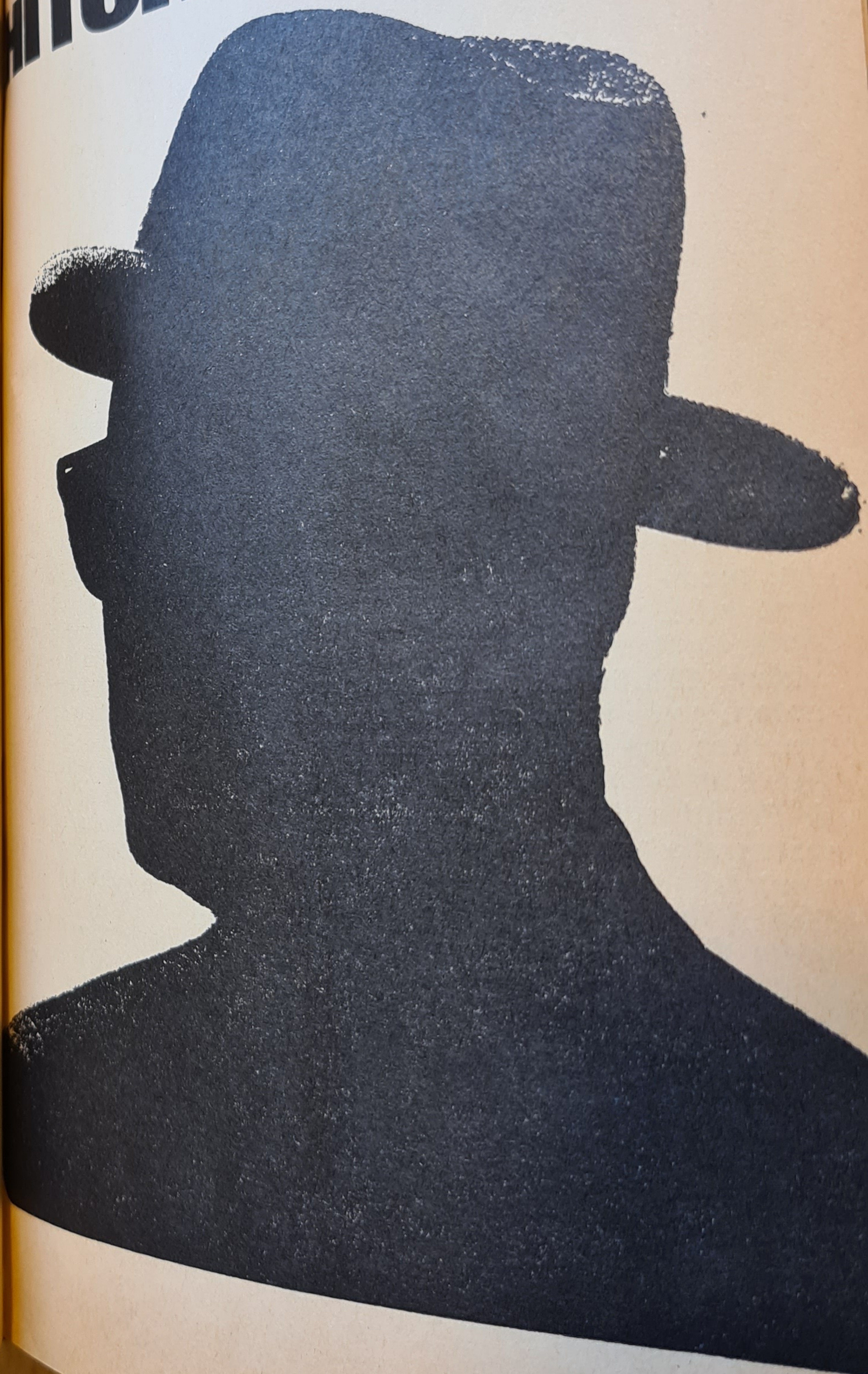
109 **ORESTE DE FORNARI:** Prigionieri del passato (« Il mucchio selvaggio »)
117 **CARLO MARLETTI:** La finzione pervertita (« La vergogna »)
122 **ENZO UNGARI:** Il sesso degli angeli (« Nuda per un pugno di eroi » « Fräulein Doktor »)
127 **MAURIZIO PONZI:** Les enfants du burlesque (« Quella notte inventarono lo spogliarello »)
129 **CARLO MARLETTI:** Hollywood a morte! (« Hollywood Party »)

132 **I migliori film del 1969**

Direzione e amministrazione: vicolo del Governo Vecchio n. 8, 00186 Roma, tel. 65.94.49; 75.83.967 — Segretaria di redazione: Maria Manzella. Un numero: L. 1.000 — Arretrati: semplici, L. 1.000; doppi: L. 1.500 — Abbonamenti: per l'Italia L. 3.000 (quattro numeri); per l'estero L. 4.000 (quattro numeri) — Gli abbonamenti e le richieste di numeri arretrati si effettuano con versamento sul c/c postale n. 1/51180 intestato a « Cinema & Film », vicolo del Governo Vecchio n. 8, 00186 Roma — Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero — Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV.

distribuzione nelle librerie: a cura della Aldo Garzanti Editori s.a.s., via della Spiga 30, Milano - Tipografia SALEMI via G. Pianell 26, Roma, tel. 434057, « Cinema & Film » è iscritta con n. 11307 nel Registro della Stampa, in data 5-12-1966.

E' vietata la riproduzione anche parziale di saggi e testi senza autorizzazione.



Il cinema, lo stile, gli attori

di Alfred Hitchcock

A parte l'abilità che permette ad un individuo di saper dirigere, forse la cosa più significativa ed importante in un regista è il suo stile. Questo stile si evidenzia sia nella scelta del soggetto che nel modo di realizzarlo. Importanti registi sono noti in ragione del loro stile. Si parla della "maniera" di Ernst Lubitsch come di uno stile caratterizzato da un ingegno cinematografico o da "boutades" visive. Charlie Chaplin si dice che ha uno stile, ed è interessante notare come il suo stile sembra essersi cristallizzato dopo aver intrapreso una regia drammatica con **A Woman of Paris**.

Nel complesso, escluse le stravaganze di C.B. DeMille e le opere di Griffith e Ince, lo stile si è manifestato lentamente nella cinematografia americana. Negli anni '20 i tedeschi diedero un'alta dimostrazione di stile. Se fosse o meno qualcosa imposto dagli studios, o invece dai registi, è chiaramente messo in evidenza nelle opere di Fritz Lang, F.W. Murnau e molti altri.

Alcuni registi curano di più lo stile ed il modo di trattare il contenuto che non la ricerca di nuovi temi. Vale a dire che per un regista l'importante è la maniera di raccontare la sua storia. I più originali si batteranno contro il tradizionale e i clichés, evidenziando i contrasti per presentare il melodramma in maniera rivoluzionaria, per trasportare il melodramma dal buio della notte alla luce del giorno: rappresentare un delitto sulle rive di un ruscello, che gorgoglia, e tingere le sue acque limpide con una vena di sangue. In questo modo il regista impone le sue idee sulla natura e partendo da qualcosa di normale può renderlo, attraverso il modo con cui lo tratta, straordinario. Emerge così una specie di contrappunto ed un improvviso elevarsi delle cose ordinarie della vita.

Gli stili di regia possono essere individuali e possono dimostrare tendenze o mode. Qualche anno fa i registi italiani hanno lavorato secondo quella maniera, o stile, chiamata neorealismo. Negli USA si è avuto, invece, un movimento nella direzione del realismo, ma per quanto riguarda la fotografia o il lavoro sul set, il regista è ancora costretto a lavorare in un'atmosfera artificiale. La architettura felpata di Hollywood impedisce la realizzazione di una vera atmosfera e distrugge il realismo. La situazione sta cambiando solo gradatamente. Non è passato molto tempo da quando veniva mostrato un artista morire di fame in una soffitta grande e lussuosa come la sala di una casa ricca.

Con il trionfo del dialogo il cinema si è cristallizzato nel teatro. La mobilità della macchina da presa non fa nulla per alterare questo stato di cose. Persino se la m.d.p. si spostasse lungo un marciapiede, sarebbe teatro. I personaggi siedono in taxi e parlano, siedono in automobile e fanno l'amore, e continuano a parlare. Lo effetto di tutto ciò è la perdita di uno stile cinematografico.

Un altro risultato, poi, è una perdita di fantasia. Il dialogo fu introdotto in quanto è un elemento realistico. La conseguenza diretta fu un deterioramento nell'arte di rappresentare la vita esclusivamente attraverso le immagini. E' un compromesso quello a cui si è arrivati, sebbene compiuto per la causa del realismo. Per questo un bravo sceneggiatore continuerà sempre a separare i due elementi: se sarà necessaria una scena di dialogo ne creerà una visiva, e punterà sempre più sull'immagine che non sul dialogo. Qualche volta dovrà decidere; se cioè la scena dovrà finire con una immagine o con la frase di un dialogo. Qualunque sia, la scelta fatta deve essere tale da impegnare il pubblico.

E' infatti nel modo di trattare le immagini che il regista crea uno stato mentale ed emotivo nel pubblico. Vale a dire è l'impatto delle immagini che agisce sulle emozioni. Talvolta il regista procede nel racconto con una tecnica semplice, con un tono normale della fotografia, e la vista si compiace nel seguire la storia. Poi, improvvisamente, il regista vuole colpire duro. Immediatamente cambia il tono della rappresentazione visiva, si verifica un brusco impatto di immagini, come un cambiamento **nell'orchestrazione.**

In realtà, l'orchestrazione è la migliore similitudine da fare per un film, persino nel parallelo di temi e di ritmi ricorrenti. Ed un regista è veramente come un direttore d'orchestra.

Il regista cinematografico fa procedere l'azione solo con la macchina da presa, sia che l'azione si svolga in una prateria o che sia confinata in una cabina telefonica. Il regista deve sempre cercare qualche nuovo modo di esprimere le sue idee e soprattutto deve cercare di farlo il più brevemente possibile, cioè con il minor numero di immagini. Ogni immagine deve essere un'affermazione il più possibile completa, riservando i tagli a scopi drammatici. Quindi l'impatto dell'immagine è di primaria importanza in un mezzo che si fonda proprio sulla capacità di concentrazione dell'occhio, in modo che esso non possa vagare. In teatro l'occhio vaga mentre è la parola ad avere il predominio. Nel cinema il pubblico si dirige dove vuole il regista. In questo senso, il linguaggio della cinepresa assomiglia a quello del romanzo: gli spettatori e i lettori, fintanto che rimangono nel cinema o continuano a leggere, non hanno altra alternativa che accettare ciò che viene loro presentato.

La più importante funzione del regista, e anche la più appariscente agli occhi del profano, è l'effettiva messa in scena dell'azione cinematografica. Per un regista questa messa in scena è il processo meccanico del disporre l'azione in maniera tale che gli attori possano muovercisi dentro e apportarvi le loro emozioni, mai spontaneamente, ma sempre sotto il suo stretto controllo.

A teatro, sebbene dopo lunghe e intense prove, l'attore comunque è finalmente libero, cosicché ha la possibilità almeno poten-

ziale di rispondere alla presenza viva del pubblico; sul set invece deve sempre rispondere al regista che lo sta dirigendo. Il regista controlla ogni movimento dell'attore di cinema. L'azione costantemente contenuta entro uno schema dovrebbe trasmettere, né più né meno, solo quello che il regista vuole trasmettere: non ci deve essere nulla di estraneo e l'attore non deve, né può, improvvisare di sua volontà. Il set, le luci, la musica sono di immensa importanza per il regista, ma tutto, come ha detto Ingmar Bergman, incomincia nel viso dell'attore. E' alle espressioni di questo viso che l'occhio dello spettatore sarà rivolto, ed è attraverso l'organizzazione di queste forme ovali entro uno schermo rettangolare che il regista persegue il suo scopo. A questo proposito un'altra speciale considerazione è che il maggior requisito per un attore cinematografico è di fare niente ma bene.

(Questo testo, scritto da Hitchcock per l'Encyclopaedia Britannica, viene pubblicato in italiano salvi i diritti dell'autore e dell'editore. Traduzione dall'inglese di Silvia Barrecchia).

Introduzione all'arcipelago Hitchcock

di Enzo Ungari

« I metafisici di Tlön non cercano la verità e neppure la verosimiglianza, ma la sorpresa. Giudicano la metafisica un ramo della letteratura fantastica. Sanno che un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi ».

J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

«L'acqua è il luogo di tutti i tradimenti e di tutte le incostanze: nel riflesso che essa gli presenta, Narciso non può riconoscersi senza inquietudine, né amarsi senza pericolo ».

G. Genette, *Il complesso di Narciso*

« In un documentario Dio è il regista, è lui che ha creato il materiale di base. In un film di finzione il regista è un Dio, è lui che deve creare la vita. Per fare un film è necessario organizzare delle serie di impressioni, di espressioni, di punti di vista, e perché niente risulti inerte si deve disporre di una totale libertá. I critici che parlano di verosimiglianza, sono persone prive di immaginazione ». (1)

A. Hitchcock

1. TECNICA DELL'ACCOSTAMENTO

Uno dei problemi più urgenti, per chi si occupa di cinema, sembra essere quello di provarsi a ristabilire una specie di linearità, se non di verticalità, sulla quale fondare il proprio rapporto con una

(1) Questa introduzione precede uno studio più dettagliato e cronologico dei film inglesi di Alfred Hitchcock, ed è giustificata dall'impossibilità di trattare ad uno ad uno questi film nei loro valori più cinematografici (costruzione, messa in scena, montaggio, récit), senza avere definito prima alcuni temi e sviluppi che li percorrono tutti quanti, in una serie di rimandi difficilmente esauribile.

opera. Questa linearità si dice che sia andata perduta, ma forse
non è mai stata sufficientemente trovata. Se è frequente che, nel-
la generale desolazione della pubblicistica cinematografica italia-
na, dei testi critici affascinanti ci suggeriscano un percorso che
prevede una distanza e che mira ad un centro, in vista di raggiun-
gere il cuore dell'opera, dobbiamo vedervi il più delle volte il se-
gno di una logica immanente al testo piuttosto che la fedele ap-
plicazione di un principio. Uno degli ostacoli più frequenti sul per-
corso della scoperta, anche quando si sia guidati dalla logica più
stringente, è costituito dalla sfuggente nozione di autore. E' facile
constatare come il più delle volte ammetterla equivalga a sbarra-
re il cammino: l'opera continua a rimanere un deserto impenetra-
bile, tanto più anzi a causa di questo nuovo miraggio. Si tratta di
non registrare la cosa, ma di domandarcene il significato per poter
andare oltre. Forse ammettere un autore significa incoraggiarne
un secondo, quello che si annida in chi scrive del primo, e che lo
diventa tanto più quanto più prevede tra i propri procedimenti
quello di trovare una specie di osmosi tra chi parla e chi viene
parlato. Il limite più avvilente di ogni proposta di linguaggio mi-
metico, più o meno saldamente intrecciato con quello dell'opera
che viene parlata, sta forse in questo segreto tradimento. Si in-
comincia col parlare di un autore per evocarne un altro, falsa-
mente umile e ambiguamente disponibile, ma quel che è peggio,
a causa di questa cattiva specularità, si rimane al di qua dell'ope-
ra, in un riflesso di autori che si parlano parlandosi. In questo ca-
so il problema critico non prevedrebbe nessuna risposta e si ri-
durrebbe ad uno stratagemma: occuparsi di una finzione per esco-
gitarne una seconda che è il tradimento della prima. Questa se-
conda finzione, più opaca perché ambiguamente accovacciata tra
le righe di chi scrive, causa ed effetto di una **scrittura**, tende a
rendere sempre più immaginario ed implicito l'atto critico e i mo-
menti in cui questo atto si articola (avvicinamento al film, suo
smontaggio, studio delle sue leggi interne, sua **interpretazione**) e
sempre più invadente ed esplicito l'atto dello scrivere una scrittu-
ra che sembra aver abdicato alla facoltà di parlare, per rifare il
verso ad un linguaggio disperatamente muto. L'eco di ogni finzio-
ne pervertita si riduce forse, in ogni caso, alla finzione di questa
eco.

Il passo falso non consiste in questa trama più segreta, che va
dal camuffamento alla ripetizione, ma nella vergogna di questo in-
treccio che non è mai sufficientemente esibito.

Credo che uno degli esempi più convincenti di critica letteraria
applicata ad un'opera isolata sia **L'accostamento ad Almotasim**, di
Borges. Questo testo si offre all'attenzione di chi lo legge come
la ricognizione su un secondo, un romanzo dallo stesso titolo,
scritto dall'avvocato Mir Bahadur Alì, di Bombay, e che è impre-
gnato, secondo le stesse parole di Borges, di un curioso ibridismo
tra una "undercurrent mistica" e un "meccanismo poliziesco", mi-
scela che sta tra l'altro alla base di ogni film di Alfred Hitchcock.
Ma al termine della lettura il lettore prende piena coscienza del
fatto che ha a che fare con un artificio: l'unico **accostamento** è do-
vuto a Borges ed è un accostamento che mira in realtà ad allon-
tanare, se non altro dalla critica tradizionale, dal momento che lo
avvocato Alì e il suo misterioso romanzo sono soltanto gli elemen-
ti di un'invenzione escogitata dallo scrittore argentino. Abbiamo
quindi a che fare con una critica letteraria esercitata su un testo
inesistente e siamo costretti a vedere, in questo trucco, l'appli-
cazione più aggressiva ed esemplare di operazione critica tesa a
tradire l'opera che pretende di servire. Eppure **L'accostamento ad
Almotasim** non ha un valore meramente letterario, non solo per-
ché qualcuno potrebbe un giorno scrivere il romanzo partendo dal-
la sua critica (che è anche una descrizione, trattandosi di una
magnifica **critica descrittiva**), e sarebbe il primo caso in cui la

sistemazione precede la creazione, e l'analisi il testo, ma perché
esso costituisce, a scorno di Borges, una specie di modello di
tecnica d'accostamento. In questo caso l'accostamento all'opera
la precede, ne é un preliminare. La cosa può essere forse sgan-
ciata dal paradosso che l'ha provocata e generalizzata: la tecnica
d'accostamento consiste nell'inventare un metodo per porsi in rap-
porto con un'opera, non è ancora la scelta dei punti dell'opera, ma
la scelta dei punti che le sono esterni, punti di non ritorno da cui
partire. La critica cinematografica che meglio conosciamo compie
in genere un'operazione diametralmente opposta: proclama di al-
lontanarsi dall'opera ("prenderne le distanze"), ma in realtà non
si muove di un palmo, preferendo far allontanare quest'ultima dal-
lo spazio nel quale essa vive per avvicinarla, già cadavere, alla
realtà. Forse scegliere una tecnica d'accostamento anziché un'altra
significa anche scegliere tra due opere diverse, ma in ogni caso
prevede la rinuncia ad accostare l'opera a noi, adattandola alla no-
stra vista. Partire dall'accostamento rovescia la direzione: non ob-
blighiamo più il film ad abbandonare lo spazio fittizio che questo
si è scelto, ma ci costringiamo ad andare verso di esso e verso
questo spazio, che non è altro che lo spazio dell'immaginario.
Forse la grande nemica del critico non è la **descrizione**, ma la **di-
screzione**. Chi si nasconde dietro l'opera (il film più del romanzo,
del quadro o della poesia), parlandole addosso o parlando di un
autore che il più delle volte non esprime che una combinazione
fortunata, la rende trasparente. Nascondendosi alle sue spalle si
esibisce, fa della sua discrezione una complicità.
Invertire il movimento, avvicinarsi ad essa ed infine avvolgersene
obbliga a rendere manifesto quello che prima era segreto: il fatto
che ci si mette in primo piano (la propria condizione di co-auto-
ri). Questo da una parte sembra dar ragione alla teoria del film
permanente di Spila (2), ma soprattutto dovrebbe convincere che
non c'è niente di scandaloso in questa sfacciataggine, dal momen-
to che si invade un luogo che non chiede niente di meglio, di più
o di meno, di questa invasione. La figura dell'autore non viene dis-
solta, ma solo messa tra parentesi, in vista di ridarle la propria
fisionomia solo dopo averla ricavata dall'analisi dei film (e non vi-
ceversa). Il punto di partenza di una linearità ritrovata non può
che passare dall'esperienza di questo accostamento radicale e di
questa trasgressione invadente, che rende sempre meno suggesti-
ve tutte le linee di demarcazione fasulle tra autori, critici e spet-
tatori. Tutto questo è tanto più vero e acquista una maggiore au-
torità quando il campo di applicazione di una ricerca non riguarda
il cinema, ma il Cinema. Occuparsi di Hitchcock significa innanzi-
tutto rendere esplicita questa differenza.

Accostarsi a qualche cosa equivale ad allontanarsi da qualche al-
tra cosa; altrimenti ogni tragitto è un illusione. Nel nostro caso
quello che si lascia è la realtà. Questo allontanamento può essere
variamente giudicato: in termini estremistici può essere visto co-
me una fuga (rifugio nel proprio soggettivismo più esasperato,
nell' "interregno") o come un abbandono. Questo abisso, ciò che
separa la fuga dall'abbandono, non esprime il campo di possibilità
dell'esperienza cinematografica, ma l'ampiezza dei possibili atteg-
giamenti nei confronti di quest'esperienza. Chi si ostina a volerla
giudicare una fuga, anziché un abbandono, confonde l'irrazionalità
con la lucidità e non tiene conto della cosciente organizzazione su
cui questo abbandono si fonda e si giustifica. La figura ideale di
un romanzo o di un film è qualcosa di difficilmente separabile dai
rispettivi oggetti, immersi nella realtà concreta, e completamente
attraversati dall'ideologia da cui questa realtà è dominata. Ma

---

(2) Vedi, su **C & F** numero **7-8, Appunti per una teoria del film permanente**, di Piero Spila.

quando l'oggetto preso in esame cessa di essere un film per di-
ventare il cinema, o addirittura qualcosa di più enorme che lo con-
tiene e lo amministra, come per esempio l'**immaginario**, e lo spa-
zio nel quale esso si esercita, diventa evidente la necessità di
andare oltre il dato sociologico o immediatamente ideologico, pro-
prio per ritrovare, al termine, una mappa più esatta del cammino
grazie al quale ogni film, ogni tipo di cinema, ogni frutto dell'im-
maginazione, riproduce in sé i freni, i condizionamenti, i pesi del-
la realtà da cui è scaturito. Ora è evidente che nel cinema non vi
è oggetto paragonabile ai film di Alfred Hitchcock, per la capacità
di non essere niente al di fuori del cinema stesso; sua immagi-
ne, specchio e risultato. Nessuna realtà, nessun conflitto ideolo-
gico, nessuna traccia, magari pallida, della vita e dei suoi rifles-
si: un altrove. A differenza dell'**Accostamento ad Almotasim** di
cui parla Borges, il cinema inglese di Alfred Hitchcock è qualcosa
che esiste non solo teoricamente. Eppure entrambi, il primo come
descrizione di un'assenza, il secondo come svolgimento di una
presenza, occupano uno spazio che è forse il medesimo, quello
della Biblioteca e della Cineteca. In questo spazio possono essere
collocati simultaneamente, e contigui l'uno all'altro, un vuoto riem-
pito dall'esercizio instancabile della descrizione (Borges) e un in-
sieme di forme svuotate del proprio contenuto dall'esercizio in-
tegrale della messa in scena (Hitchcock). Questo spazio li ripara
e forse li preserva, come tutti gli spazi quasi inaccessibili, ma
nello stesso tempo li nasconde e forse li esaurisce. Quello che
separa Borges e Hitchcock da altri scrittori e da altri cineasti —
e che nello stesso tempo fa sì che non ci si possa più fermare
alla novella o al film, alla citazione bibliografica o al trasparente
provocatorio — non è un ''diverso'', ma un ''in più'': il fatto di aver
scelto le strade della Letteratura e del Cinema anziché quelle,
meno tortuose e labirintiche, della letteratura e del cinema. Avvi-
cinarsi ad Hitchcock, col proposito di cogliere, da questa incursio-
ne, dei frutti che ci servano per quando ce ne saremo allontanati,
significa dunque abbandonare quel ''fuori'' nel quale viviamo. Lo si
abbandona per non smarrirlo, per ritrovarlo più reale di quando lo
abbiamo lasciato. E' stato Maurice Blanchot a dire, sulle orme di
Gaston Bachelard, che il fuori dell'opera, la **radicale esteriorità** nel
cui confronto l'opera prende forma, è nell'opera stessa. Essa ci
accosterà tanto più al ''fuori'' quanto più ci lasceremo coscien-
temente rinchiudere in essa. I difensori ad oltranza di questo ''fuo-
ri'', quelli che vorrebbero ricondurre ad ogni momento il film nel
qui e nell'ora da cui il film, solo allontanandosene, è divenuto ta-
le, fanno pensare a quei bambini che per poter accarezzare e
stringere e possedere i loro pesci rossi, li tolgono dalle vasche
piene d'acqua, e così facendo li fanno morire. Nel caso del cine-
ma di Hitchcock questo esempio ha una doppia autorità, trattan-
dosi di un universo popolato di pesci e di uccelli, come il be-
stiario di Saint-Amant. Questo cinema è solitamente diviso in due
periodi, uno inglese ed uno americano, ma non ci si può occupare
del primo senza fare dei continui riferimenti al secondo. Questo
procedimento è abituale ma esso mira a stabilire delle somiglian-
ze, mentre in realtà dovrebbe servire a mettere meglio in luce le
differenze. Ma prima ancora di stabilire in che modo questi due
tronconi si congiungono, dobbiamo domandarcene l'utilità. Molti, e
non solo i Douchet e i Simsolo, ma lo stesso Hitchcock, vedono i
film inglesi come una specie di zibaldone confuso, il cui interesse
risiede, massimamente, nelle tracce sparse di quei segni e di quel-
le figure che andranno poi a comporre i film americani. A diffe-
renza di questi ultimi, giudicati perfetti e perfettamente rinchiusi
in se stessi, non si vuole vedere nei primi l'espressione e il com-
pimento dello stesso universo decisamente monista, ma un qual-
che cosa di disordinato, uno spazio privo di qualsiasi omogenei-
tà dove si condensano, a casaccio, i temi e gli argomenti della

vertigine, dello spettacolo, del viaggio e della vacanza, della fuga
e dell'equivoco. In questo caso stabilire un rapporto equivale a
comprovare una gerarchia di valori ormai accettata, oltreché una
pigra continuità. **The thirty-nine steps**, per esempio, sarebbe la
prima versione, confusa e un po' scalcinata, di **North by Northwest**
(Intrigo internazionale); le peripezie di Anny Ondra in **Blackmail**
i prodromi ingenui di quella di Tippi Hedren in **Marnie**; e così via,
in un gioco di rimandi che costituisce la croce e la delizia dei cul-
tori dell'infinito del pressappoco, fatto di esempi non dimostrati
e di analogie troppo suggestive per essere convincenti. **The man
who knew too much** (L'uomo che sapeva troppo), a causa delle
due versioni, dovrebbe essere la dimostrazione di quest'ipotesi,
secondo la quale il periodo americano sarebbe la bella scrittura
di un artificio di cui il periodo inglese è la traccia affrettata e pri-
va di correzioni. E così la lezione è terminata, con addirittura il
film che vive due volte e che, come la Fenice, rinasce più bello
dalla fine del precedente. Abbiamo, in questo caso, una presunta
somiglianza che non arriva ad essere un'identità. Questo scarto
indefinibile, la somiglianza che mira all'identità senza coglierla,
spiega il silenzio che ha sempre circondato il periodo inglese e
che non può essere ricondotto solo alla difficoltà oggettiva di po-
ter vedere i film che lo compongono. Ogni nuova scoperta, lungo
questa direzione, va ad aggiungersi alla vecchia verifica, la neces-
sità della dimostrazione determina la ricerca di un'ipotesi, il pe-
riodo americano precede il periodo inglese. Non abbiamo a che
fare, evidentemente, con un proposito deliberato di rinnovare, at-
traverso l'applicazione del metodo critico, un principio di **rovescia-
mento permanente** che sta alla base del cinema inglese di Hitch-
cock: l'esoterismo cristiano e un po' consunto di Jean Dou-
chet (3), tutto teso a cristallizzare in simboli e principi eterni
quanto vi è di mutevole, di sfuggente e di reversibile, attinge tut-
ta la propria autorità negando energicamente questo principio. Se
il periodo inglese non viene preso molto sul serio, ciò è dovuto
ad un errore di valutazione: all'idea che i film inglesi e quelli ame-
ricani vadano a riempire il medesimo spazio, siano animati dalle
stesse figure, e che i secondi rappresentino il compimento e la
perfezione dei primi (4).
Allora accostarsi al cinema del periodo inglese vuol dire innanzi-
tutto vederlo da lontano, interamente, come corpo o figura auto-
nomi, e descrivere, rinunciando alla discrezione, l'**evidenza** di que-
sta figura ritagliata.

2. MAPPA PROVVISORIA

Esso ci appare, all'inizio, come un **arcipelago** dalla superficie tor-
mentata e dalle coste frastagliate, staccato dagli altri continenti
o collegato a loro con tutte le ambiguità, le distanze e gli ingan-
ni delle superfici marine.
Il termine arcipelago ne è, contemporaneamente, un simbolo e una
metafora. Simbolo facile, e facilmente comprensibile, definendolo
geograficamente in accordo alla realtà fisica, quello dell'arcipela-
go inglese, da cui questo cinema scaturisce. Ma l'ovvia banalità

---

(3) Jean Douchet, **Alfred Hitchcock**, Editions de l'Herne.
(4) Questo pregiudizio, ripreso più volte da Truffaut nella sua conversazione
con Hitchcock (**Le cinéma selon Hitchcock**, Editions Robert Laffont), rende di-
scutibili molte parti dei migliori contributi sull'argomento, come il libro di Eric
Rohmer e Claude Chabrol (che rimane comunque il testo più ricco di indica-
zioni scritto sull'argomento, insieme a **Hitchcock's films**, di Robin Wood, Studio
Vista) e quello, meno ricco di sorprese, di Noël Simsolo (**Hitchcock**, ed.
Seghers).

del simbolo è giustificata dalle possibilità della metafora. Infatti i capolavori del periodo inglese sono film **acquatici** per eccellenza, e il ruscello di **The ring**, il mare di **The Manxman**, gli oceani di **Rich and strange** e di **Champagne**, quello più opaco di **The Pleasure Garden**, quello colorato e luminoso di **Jamaica Inn**, i laghi, gli stagni, le piscine e le vasche compongono qualcosa di meno concreto di una rete idrica e di meno sfuggevole del liquido che la alimenta. Tutto l'arcipelago è limitato e segnato da quest'acqua che non si limita a circondarlo, ma che lo attraversa in ogni direzione, separandone delle isole, la prima delle quali è naturalmente l'isola di Man, dove si svolge l'azione di **The Manxman**. Questa superficie tormentata, perché apparentemente chiusa e limitata, gode però del più ingannevole degli orizzonti, quello rappresentato dalle acque dei mari e dei fiumi e dalle nuvole del cielo, due universi che ne nascondono forse uno solo, e che si riflettono l'uno nell'altro, e nel cui gioco di indefinito riverbero i personaggi possono perdersi. La stessa acqua, grazie ai suoi naturali percorsi e alle sue trasformazioni, oscura lo scenario in forma di nuvole, o in forma di nebbia lo rende ingannevole come in **The lodger**, che non a caso porta per sottotitolo **A story of the London fog**. In quest'acqua si precipita, vi si annega, la si attraversa, la si sorvola e la si sfugge, attratti dal suo fascino e inquietati dai riflessi e dalle identità che essa suggerisce. Allontanarsi da questo arcipelago, magari per raggiungere l'America, non è un compito tra i più facili, a causa soprattutto di questo grande mare che lo compone, lo amministra, lo alimenta e lo circonda. Affidandosi al mare si corrono i rischi di Pete, il marinaio di **The Manxman**, o vi si può morire, come accade ad una selva di personaggi minori e, in particolare, a Pellagan, in **Jamaica Inn**. Questo mare racchiude in sé tutti i segreti del sesso e della morte, complicati dai motivi della deriva, del tradimento e degli inganni degli specchi. Allontanarsi lungo il mare significa sempre un po' perdervisi e questo destino è reso con evidenza esemplare dai naufragi di **Lifeboat**, prigionieri dell'oceano e alla deriva tra due universi (due cinema), quello inglese che Hitchcock ha già da tempo abbandonato, e quello americano, sul quale non si è ancora insediato definitivamente.

L'arcipelago è però dotato di una superficie solida, quella votata ai vagabondaggi dei personaggi. In questo spazio che sembra non offrire nessuna delle illusioni dell'acqua, gli eroi sono destinati a compiere gli itinerari più massacranti. L'eroe del movimento, che si definisce e definisce il proprio destino proprio grazie alla condizione di uomo perennemente in cammino, è il Richard Hannay di **The thirty-nine steps** (Il club dei 39). Per tutto il corso del film, legato a doppio filo, a causa dell'amore e delle manette, con l'affascinante Pamela, braccato da spie e da poliziotti, non fa altro che percorrere in lungo e in largo tutta la superficie inglese, senza dimenticare le estreme propaggini della Scozia. Come se non bastasse, ai suoi passi sono sovrimpresse le mappe dei luoghi che egli attraversa, e noi siamo obbligati a guardare il turbamento e la sorpresa che emanano dai volti di Robert Donat e di Madeleine Carroll attraverso una fittissima rete di simboli geografici, di nomi di fiumi, laghi, praterie ed altopiani. Questa attenzione dedicata ad un movimento che sembra tanto più divorante e fine a se stesso, quanto più è accuratamente segnalato in termini di percorsi e distanze reali, fa di **The thirty-nine steps** la prima mappa provvisoria dell'arcipelago. I luoghi nei quali si muove Richard Hannay riassumono un po' il periodo inglese, così come il deserto nel quale si muove Thornhill-Kaplan in **North by Northwest** definisce il periodo americano. In entrambi i casi abbiamo due film solidamente **geografici**, a cominciare dai titoli, il primo dei quali suggerisce un percorso tronco e verticale, e il secondo una vera e propria direzione geografica da seguire, anche se non possiamo nasconder-

ci che si tratta di una direzione fantastica. I paesaggi che i due film illustrano sono però abbastanza antitetici: nel film inglese abbiamo una serie di crateri e di bitorzoli che suggeriscono una tribolazione dell'ambiente sempre limitato, anche perché ripreso di preferenza in campi medi, e per di più perennemente oscuro e nuvoloso; nel film americano uno spazio fatto interamente di città tentacolari e di orizzonti che sfumano. Nel secondo caso vediamo un universo che si definisce e definisce il film in base a linee orizzontali e a linee verticali che si indovinano ampie e praticamente illimitate (e tutto questo principio è riassunto magistralmente da Saul Bass nei titoli di testa); nel primo una serie di segmenti spezzati, di curve, parabole e giravolte dalle orbite sempre più strette, un universo che sembra mordersi continuamente la coda, dei percorsi che sembrano ripercorrere se stessi, alla ricerca di un centro che non esiste. Molti titoli di questo periodo rendono evidente, grazie al fascino dei numeri (**Number thirteen**, **Number seventeen**, **The thirty-nine steps**), all'evocazione di montagne, isole, fiumi e luoghi del paesaggio (**The mountain eagle**, **The Manxman**, **A story of the london fog**, **Down hill** e, primo tra tutti, **The Pleasure Garden**, in cui vi è l'avvertimento che il giardino è anche un teatro, anzi il Teatro per eccellenza), un'ossessione costantemente presente che va meglio definita. Questa ossessione per i luoghi, per le mappe e per le cifre riproduce un'antica passione per la geografia, unica materia scolastica in cui il giovane Hitchcock dimostrava uno spiccato interesse (5). Ma misurazioni così accurate sono in questi casi applicate ad uno spazio indefinibile e sfuggente, malgrado ogni sorta di accurata recinzione. La misura dei sogni, nel cinema inglese di Alfred Hitchcock, è allora una misura geografica, che delinea un arcipelago e che costituisce un punto di partenza, ma è una misura che aggiunge la derisione all'inganno, dal momento che finge di rappresentare e delimitare l'infinito.

I film inglesi sembrano quindi avere, prima di ogni altra proprietà, quella di stabilire attorno alla propria figura complessiva i propri confini, che non sono soltanto i bordi dello schermo, al di là dei quali l'economia delle immagini lascia posto alle immagini dello spreco e del consumo. Per quanto possa apparire sorprendente ai cultori del periodo americano, nessun film inglese sembra costituire un'annessione ad un'area che tende a crescere, va soltanto a riempire meglio uno spazio già reso evidente in tutto il suo volume e in tutte le sue caratteristiche dalla prima inquadratura del Pleasure Garden Theatre (**The Pleasure Garden**): un ampio boccascena delimitato da un sipario e da un fondale che rende ingannevole ogni prospettiva. Anche in questo, come nella predilezione per l'elemento acquatico, Hitchcock sembrerebbe fedele ai principi della sensibilità barocca che, trasformando il mondo in un teatro, mostrano ogni metamorfosi e annullamento in uno spazio rigorosamente fittizio e artificiale. All'interno di questo palcoscenico scintillante, l'idea narcisistica della ri-creazione del mondo attraverso la messa in scena e l'illusione può verificare i propri modelli e saggiare il proprio potere. Il mondo delle immagini abdica alle immagini del mondo, sostituendo un tradimento ad una complicità. Questo particolare atteggiamento verso la forma può spiegarci meglio di ogni altra considerazione perché il cinema inglese di Hitchcock pur assomigliando al cinema di altri visionari, da Murnau a Sternberg, nello stesso tempo se ne distacchi e proclami la sua assoluta singolarità. **The manxman** assomiglia in modo impressionante a **Sunrise**, di Murnau, per l'uso degli interni e degli esterni naturali, per la storia che racconta, per il melodramma che esibisce, per l'ambiente nel quale si svolge. In entrambi i casi i pratagonisti sono legati al mondo dei pescatori e l'intrigo

(5) F. Truffaut, **op. cit.**

riguarda una coppia messa in crisi dalla formazione di un triangolo sentimentale: un uomo e due donne nel film di Murnau, una donna e due uomini in quello di Hitchcock. Ma la somiglianza più significativa consiste nel fatto che in tutti e due i film la presenza del mare, del vento e delle correnti marine determina il destino degli uomini. L'abuso dell'analogia conduce sempre a delle conferme, ma in questo caso abbiamo a che fare con una vera e propria serie di omologie strutturali che rendono sostanzialmente simili gli sviluppi dei due récit. Ma, per **The Manxman** e **Sunrise**, ritrovare delle identità serve a stabilire meglio le differenze. Quanto più i due film sembrano avere in comune un maggior numero di elementi, tanto più si fa sottile ma essenziale ciò che li divide. Tardi frutti dell'espressionismo tedesco, mescolati entrambi in modi diversi con la lezione di Griffith che rende meno evidente la loro origine, **The manxman** e **Sunrise** segnano la presa di possesso del mondo da parte delle immagini. La realtà si è come dissolta nelle immagini perdendo ogni potere di esercitare su di esse una soggezione. Ma Murnau e Hitchcock effettuano diversamente questo possesso che è contemporaneamente una cattura del nostro sguardo. **Sunrise** costringe il nostro sguardo all'immobilità, è una stella fissa in cui vi è un centro, una coppia la cui impresa consiste nel poter incrociare nuovamente i propri sguardi. **Sunrise** non è altro che la storia di due sguardi timorosi di rincontrarsi, a causa della vergogna, della debolezza e del tradimento dell'uomo. Questa esitazione a riconoscersi, a saldare in uno sguardo duplice e attivo due sguardi separati e puntati in ogni direzione meno che in quella che contiene l'oggetto del proprio desiderio, non costituisce soltanto l'unico intrigo a cui lo spettatore si appassiona, ma anche l'unica azione (quella di guardare) che lo accomuna ai personaggi della finzione. Essi non possono mostrarci niente al di fuori della loro ombra e della loro luce, eppure non esiste una realtà più commovente di questa tribolazione degli sguardi. In **The manxman** non sono gli sguardi di Pete, Philip e Kate a subire un conflitto (malgrado i continui tradimenti si guardano sempre ardimentosamente negli occhi), ma quello dello spettatore. Anche **The manxman**, film di pure immagini, è dunque fondato su una tribolazione dello sguardo, ma questo smarrimento e questa inquietudine riguardano lo spettatore che si trova di fronte ad un film privo di contorni, che segue una sua orbita tesa a farlo uscire continuamente da se stesso. Quello che differenzia **The manxman** da **Sunrise** è dunque il movimento, o l'immobilità che essi mantengono in relazione al nostro sguardo. La verità sta allora forse nel fatto che mentre **Sunrise**, e in generale ogni film classico, organizza la sua forma intorno ad un centro che fa da punto di equilibrio, **The Manxman** ne è privo. A differenza di **The Paradine case**, di **Vertigo**, di **Torn Courtain**, organizzati autonomamente, chiusi nel loro involucro, i film inglesi di Hitchcock sembrano ruotare tutti quanti intorno ad un unico centro che dobbiamo definire, in un gioco di rimandi e di rinvii dalle possibilità forse infinite.

Bisogna immaginarsi di trovarsi di fronte ad un film abnorme, che inizia col palcoscenico del Pleasure Garden Theatre e col coro delle ballerine, per terminare — dopo un lungo viaggio in treno e in piroscafo durante il quale il palcoscenico torna periodicamente, come music-hall, tabarin di lusso, sala di concerto, teatrino popolare, night club — con il ritrovamento dell'anziana signorina Froy (**The lady vanishes**). La conclusione di questo film, uno degli ultimi del periodo inglese, mostrandoci che il treno, la stazione, le montagne dei Balcani e il paese non sono altro che un plastico, un modellino per bambini, ci ricorda ancora una volta che non ci siamo mai allontanati da quel palcoscenico; che quanto abbiamo incontrato, le regole dello spettacolo, i mascherini, i trasparenti e i fondali disegnati, fa parte dello stesso viaggio lungo lo

stesso universo. Se allora diventa evidente che il cinema inglese ritrova la sua fine nel suo inizio, che non abbiamo mai abbandonato la prima bobina di **The Pleasure Garden**, ciò significa anche che il palcoscenico che essa ci mostra e lo spettacolo che vi viene rappresentato sono, rispettivamente, il Palcoscenico e lo Spettacolo. Definire questo palcoscenico, una volta presa piena coscienza della sua esistenza, diventa un'impresa ardua. Davanti a sé ha un sipario netto e massiccio, ma quando si apre non vediamo che i fondali, cieli e mari, finestre o specchi, aperture verso nuovi ripostigli o chiusure, grazie all'inganno del riflesso che emettono, di quanto sta loro di fronte. Questo palcoscenico fisso eppure mutevole, che contiene in sé gli attributi degli spazi chiusi e la mobilità e la varietà di ogni possibile orizzonte, è una metafora del cinema inglese di Hitchcock. O forse, è più vero il contrario, che quel cinema è una metafora di questo palcoscenico appena evocato e poi apparentemente abbandonato per i luoghi esotici e per gli spazi aperti. I film di Hitchcock sembrerebbero la negazione di ogni palcoscenico, a causa della presenza del mare, dei viaggi, della mutevolezza dei paesaggi e delle città, che nessun teatro potrebbe ospitare dietro il proprio sipario, sia pure nella scala ridotta delle sue finzioni. Ma negando ogni palcoscenico, i film inglesi non fanno altro che affermare maggiormente la propria appartenenza al Palcoscenico. Questo luogo dove tutti i riflessi, le immaginazioni, gli equivoci, i riverberi si incrociano, delimita uno spazio dotato di un potere terrificante: quello di avere un suo contorno, ma nello stesso tempo di non avere fine, perché non ha un **centro**. Privo di centro, è sempre un po' più lungo dei nostri passi. Forse il Pleasure Garden Theatre è come il Giardino dei Sentieri che si biforcano, fa dei suoi confini l'ultima apparenza e l'ultima illusione. Ciò divide **The manxman** da **Sunrise** e da Griffith, **Champagne** dal cinema di Lubitsch, **The Pleasure Garden** dai film di Stroheim e, in particolare, da **Foolish wives**. Ciò che li accomuna, la passione per gli universi accuratamente ritagliati nel tempo e nello spazio, rigorosamente definiti in rapporto solo a se stessi, non nasconde ciò che li rende dissimili: l'idea che vede in tutto ciò che è definito e misurabile qualche cosa di avvilente. Questo aspetto della sensibilità, sul quale si fondano soprattutto **The lodger**, **The ring**, **Champagne**, **The Manxman** e **Rich and strange**, ha orrore per tutto ciò che non si nutre (e non produce) delle reversibilità e dei rovesciamenti permanenti. La costruzione di un universo che non sfugga agli equivoci delle differenze e delle identità, che non rimandi la propria fine e il proprio inizio, è qualche cosa che va contro l'idea stessa della creazione.

3. PRIMO RILIEVO

The lodger e **The lady vanishes** coprono un arco di circa dodici anni, nel corso dei quali Hitchcock ha praticato tutta una serie di variazioni sui suoi temi principali. Eppure le disavventure di Jonathan Drew e quelle della signorina Froy sembrano le due tappe di un unico discorso, una specie di dimostrazione matematica sulle possibilità dello spazio hitchcockiano. **The lodger** è la storia di un uomo che emerge dalla nebbia londinese, diventa pensionante di una famiglia nel momento in cui un misterioso Vendicatore assassina delle donne bionde, viene preso per il Vendicatore, scampa al linciaggio, ristabilisce la sua innocenza e viene, si suppone, ringhiottito dalla nebbia dalla quale è emerso. **The Lady vanishes** si svolge in uno scenario opposto, privo di zone oscure, essendo costituito da un treno e dai suoi scompartimenti. Eppure una anziana signorina scompare dal treno mentre questo è in movimento. Tutto l'in-

trigo si sviluppa e si conclude a bordo di questo veicolo sbuffante ed alla fine le ricerche dei due protagonisti hanno un esito: la signorina Froy era stata inghiottita nel doppio fondo di una cassa da illusionisti e la sua sparizione era stata organizzata da una rete di spie che popolano il treno sotto le sembianze di innocui viaggiatori. In entrambi i casi quello che viene messo in questione è lo **spazio** dove si svolge l'avventura, i suoi vuoti, le sue falle, le sue brecce segrete che **costituiscono altrettanti** trabocchetti per chi vi incappa. Nel caso di **The lodger** la nebbia giustifica e promuove ogni apparizione e sparizione improvvisa, consente al Vendicatore di consumare i suoi atti criminali e, nello stesso tempo, rende Jonathan Drew una specie di creatura che ha preso forma proprio nel suo seno. Il fatto di appartenere entrambi, Jonathan Drew e il Vendicatore, alla nebbia, fa sì che scatti il tema dello equivoco. Nel caso di **The Lady vanishes** vi è il motivo della somiglianza, sotto la fattispecie del **doppio**, che introduce di per sé il tema dell'equivoco e dell'impostura. Una donna è scomparsa e il treno è occupato da altre donne che le assomigliano senza esserla. Inoltre ogni viaggiatore che sembra un elemento estraneo alla macchinazione ne risulta alla fine compartecipe. Mentre le curiose proprietà di questo spazio suggeriscono l'idea di una pericolosa **sottrazione**, di un'assottigliamento della nozione di identità (una persona vi sparisce), dall'altra i personaggi che lo occupano fanno di tutto per introdurre il motivo della duplicazione, delle copie il più possibile fedeli agli originali. Allora mettere in causa lo spazio e le caratteristiche vuol dire anche mettere in causa il tema del **doppio**, della moltiplicazione delle copie e della sparizione degli originali. E' **The lodger** a suggerirci la prima traccia per ricostruire tutti gli stadi di questo motivo fondamentale nel cinema di Hitchcock. Jonathan Drew per tutto il corso del film è come sbilanciato tra due posizioni: quella di uccidere il Vendicatore, che in passato ha assassinato la sorella, e quella di prenderne le veci e di essere ucciso al suo posto. Questo squilibrio permanente, sul quale gioca la suspense, introduce una riflessione sulle apparenze (la nebbia, décor del film, ha la funzione di cancellare i contorni, di appiattire le figure, di infittire le somiglianze, di confondere lo sguardo degli spettatori e dei protagonisti) e nello stesso tempo rimanda a tutto un filone, il cui precedente più illustre è "William Wilson" di Poe, in cui un personaggio ossessionato da un secondo, mettendone in pericolo l'esistenza, compie una specie di suicidio. Jonathan Drew patisce la sua passione a causa del desiderio di uccidere il Vendicatore. D'altra parte, quando ogni equivoco viene risolto, e Jonathan Drew salvato dal linciaggio, non vediamo il vero Vendicatore. Esso è una specie di propaggine o di escrescenza di Jonathan Drew; non esistendo in immagine non può essere che il desiderio o la proiezione di un personaggio. Nel cinema di Hitchcock ciò che non si vede non esiste. In **The manxman** Kate, amante di Philip, e promessa sposa a Pete, riceve una lettera in cui le si comunica la morte del fidanzato, avvenuta in un naufragio. Ma anche qui capita la stessa cosa: non è mai avvenuto nessun naufragio, nessuno ha mai scritto quella lettera, e Pete, vivo e vegeto, arriverà quando meno i due amanti se lo aspettano. Quella lettera ha avuto una forma e una breve esistenza probabilmente a causa del desiderio di Kate e di Philip. Nello stesso modo non basta una voce fuori campo che annuncia l'arresto del vero Vendicatore per vincere il potere delle immagini. Esiste solo un Jonathan Drew che ne pensa un secondo, il suo contrario simile a lui come un'immagine speculare. Lo spazio che ha fatto emergere un Jonathan Drew, alla fine ne ringhiotte due. Lo stesso spazio, restituendo il corpo della signorina Froy, dà ragione ai due protagonisti, ma se la signorina riappare dopo essere scomparsa, ciò non è sufficiente a farci dimenticare che questo spazio non è altro che l'espressione di un vuoto, di un al-

trove che sembra inghiottire il film. Interamente costruito su questo vuoto, dotato di una protagonista che vediamo pochi secondi all'inizio e pochi secondi alla fine ma che determina l'intero svolgimento della storia, **The lady vanishes** rende esplicito quello che in **The lodger** era implicito: negli universi privi di centro si cela l'infinito, e non sono solo gli originali a sparire, ma l'idea stessa dell'origine.

Borges, parlando dell'infinito, dice che quest'idea corrompe tutte le altre. Essa è una specie di angelo sterminatore del pensiero, ci conduce ai margini dell'impensabile con la dolcezza di un mezzo di trasporto celeste. In termini di infinito ogni profondità diventa un abisso, ogni stanza un deserto o un labirinto e le nozioni stesse di spazio e di distanza subiscono un prodigioso assottigliamento man mano che sembrano estendere il proprio dominio. Il loro destino è quello di annullarsi quanto più il loro potere di designazione si fa gigantesco. Per i prigionieri dell'infinito ogni fuga è illusoria; per quanto il movimento di cui sono dotati si faccia divorante, le distanze non si lasciano accorciare dai percorsi. L'infinito infatti corrompe le idee di movimento e di immobilità facendole coincidere. Ogni azione che implichi uno spostamento, un allontanamento da qualcosa verso qualche altra cosa, ha come abdicato in partenza alla sua **originalità**, per conferire al movimento di cui è dotata la facoltà di essere immutabile nella sua mutevolezza, fisso nella sua agitazione, ripetizione di un'originale che lo ha preceduto o che lo segue. Questa serie innumerevole di repliche trova un corrispettivo nella serializzazione dei luoghi, dei tempi e delle azioni. Il diverso si riconosce nell'eguale, il differente nel simile, il principio dell'equivalenza trova modo di applicarsi nei casi più impensati. Così l'infinito non solo scoraggia ogni velleità di fuga, ma introduce la fine di ogni principio e di ogni creazione, e dà luogo al proliferare dei doppi. Ma, come per parlare dell'infinito e delle sue conseguenze dobbiamo ricorrere ad uno stratagemma: riferire la sua natura al mondo finito, misurato dai nostri passi, e in questo modo lo penetriamo credendo di allontanarlo; così l'infinito cinematografico di Alfred Hitchcock si riferisce continuamente alle risorse e ai mezzi geografici, ai numeri e alle misure grazie alle quali definiamo il nostro cammino. Perché l'incalcolato diventi veramente l'incalcolabile si deve rinunciare alla pretesa di inseguirlo. La Biblioteca di Babele comincia ad atterrirci solo nel momento in cui realizziamo che trova il suo equivalente in un libriccino minuscolo, che possiamo saldamente imprigionare nelle nostre mani, ma che è composto di un infinito numero di pagine di infinito spessore. Il Cinema di Hitchcock incomincia ad atterrirci quando abbiamo preso definitivamente coscienza che trova il suo equivalente nelle quinte di un teatro, nello scompartimento di un treno, nella cabina di un piroscafo, in un mulino abbandonato, in un'isola. Ognuno di questi scenari è il luogo deputato di questa emanazione dell'infinito, e a somiglianza di quel minuscolo libriccino, tutti prevedono un "inconcepibile foglio centrale che non ha rovescio" (6).

Si tratta ora di rendere manifesti i modi con cui si verifica la conseguenza più impressionante e ricorrente, che fino ad ora è stata solo introdotta ed enunciata: il fenomeno della duplicazione, la perdita dell'identità, l'altro nelle vesti del medesimo. La causa di questo fenomeno è sempre un riverbero, se non altro quello di un'immagine riflessa, l'effetto è la **vertigine**. Ciò che opera questa messa tra parentesi della fisionomia di un personaggio, o che lo lega indissolubilmente al proprio doppio o alla propria immagine, avviene sempre e comunque in prossimità dell'acqua o sulla

---

(6) J.L. Borges, **La biblioteca di Babele**, contenuto in **Finzioni**, Einaudi.

sua superficie. Il primo doppio lo abbiamo con **The lodger**, come si è visto, e la nebbia che lo favorisce non è altro che una sostanza impalpabile che contiene in sé le virtù dell'aria e quelle dell'acqua, appartiene tanto al cielo quanto al mare. La cosa deve far pensare, specie se la si collega col fatto che da **Rich and strange** a **The birds**, l'unica fauna che popola il cinema di Hitchcock è composta esclusivamente da pesci e da uccelli. L'immagine del mare, per sua natura salato e insondabile, pieno di abissi nascosti e di tradimenti, e quella del cielo tendono a confondersi. Lautréamont ci ricorda che "il pesce e l'uccello vivono dentro un volume, noi invece viviamo su una superficie" (7), d'altra parte il pesce e l'uccello si assomigliano come due immagini riflesse, come il cielo visto nell'acqua. La superficie marina costituisce già di per sé un "vertiginoso principio di simmetria", può dar luogo all'illusione di un universo reversibile, dove il cielo e il mare non sono altro che un'immagine riflessa. Diventa allora evidente perché i personaggi, posti tra il vetro della macchina da presa, che è il primo e più terrificante specchio del mondo perché lo riproduce attraverso il proprio funzionamento, e questa superficie che moltiplica all'infinito quel primo, isolato riflesso, non possono non subire il medesimo destino, e dare luogo essi stessi alle riflessioni e alle moltiplicazioni. L'esercizio narcisistico della messa in scena crea un universo dove le complicazioni e le incostanze amorose dei personaggi sono sempre maschere e travestimenti del narcisismo di ciascuno. Il fatto che Kate si divida tra Pete e Philip (**The Manxman**), che Betty rischi più volte di essere infedele a suo marito, tradendolo con il maturo spasimante che la segue ovunque (**Champagne**), che Emily tradisca ripetutamente Fred con Gordon, e che Fred tradisca la moglie con una principessa orientale (**Rich and strange**), che Nelly tradisca Jack Sanders, detto Round One, con Bob Corby (**The Ring**), e così via, indica che ognuno di essi, abbandonandosi all'incostanza, è infedele prima di tutto a se stesso. Questa fittissima trama di complicazioni sentimentali, di menzogne, di triangoli, di cedimenti improvvisi a cui i personaggi sembrano votati, ci dice che l'incostanza e la volubilità del sentimento è in rapporto con l'incostanza e la volubilità degli scenari. Viene allora il sospetto che il tema del doppio, oltreché svolgere un'ovvia funzione narrativa e costituirsi come la conseguenza logica di un universale principio di reversibilità, sia anche il mezzo per farci meglio comprendere come tutti gli amanti siano innamorati solo di se stessi, della propria immagine.

In **Champagne**, lo stordimento provocato dallo spumante e il mal di mare di cui soffre l'innamorato di Betty costituiscono due diversi tipi di vertigine che producono un numero incredibile di equivoci e malintesi sessuali. Il padre di Betty, il maturo spasimante che questi le ha messo alle costole, e il fidanzato si sovrappongono, alternativamente, nell'immaginazione della donna, che li accetta o li respinge di volta in volta, secondo i propri impulsi. Tutti girano intorno a Betty, vorticosamente, ed essa è una specie di modello per i personaggi femminili successivi: circondata da maschere intercambiabili, ferocemente egoista, è una sirena: la rappresentazione esemplare di tutti i tradimenti del mare e della donna. Anche Kate, la protagonista di **The Manxman**, è una sirena. Pete e Philip si assomigliano in modo impressionante, persino i loro nomi sono simili. Essi costituiscono un doppio (8), e allo

---

(7) Citato da G. Genette in **L'universo reversibile,** contenuto in **Figure,** Einaudi.

(8) Il titolo di **The manxman** costituisce, insieme a quello di **The ring,** il migliore esempio di una surdeterminazione nell'ambito del denominare che è molto frequente nell'opera di Hitchcock. In questo caso, per esempio, **The Manxman** significa, letteralmente, abitante dell'isola di Man. Tuttavia la scomposizione della parola (Man-x-Man) rende manifesti: 1) un principio di simmetria e di equilibrio che sta alla base del film; 2) la x che vi campeggia al centro, come segno della moltiplicazione, suggerisce l'esistenza di una specie di uomo

inizio del film vi è una scena in cui Kate tende la mano ad en-
trambi incoraggiandoli a corteggiarla. Questo doppio si infrange
quando il partner meno represso, Pete, le chiede la mano, ma per
farlo usa l'amico. L'intrigo amoroso non è altro che la conseguen-
za di questa sostituibilità: Philip, doppio di Pete, chiede la mano
di Kate per quest'ultimo e la donna, accettando, accetta di passa-
re dall'uno all'altro. Essa rimane fedele a Pete durante le assenze
di Philip, e viceversa. I due uomini sono lo stesso uomo e Kate
ama soltanto la propria immagine. Non a caso, prima dell'epilogo,
guarda il suo riflesso nell'acqua del canale, ed infine vi si lascia
cadere. La sua scelta finale non è quella di Ofelia, ma quella di
Narciso, attratto dalla sua immagine e inghiottito dall'abisso che
essa nasconde. **The ring** e **Rich and strange**, con l'evidenza propria
dei capolavori, possono aiutarci a comprendere meglio questo mo-
tivo, e concluderlo. Il filo conduttore di **The ring** è dato dalla riva-
lità tra Jack Sanders e Bob Corby, due pugili che si contendono
l'amore di Nelly. Jack e Nelly sono sposati, ma l'arrivo di Bob rom-
pe questa unione. Nelly abbandona progressivamente il marito, at-
tratta da Bob, e il segno di questo sfaldamento della coppia è da-
to da un braccialetto a forma di serpe che Bob ha regalato alla
donna. Le figure dei due uomini si sovrappongono sempre di più,
a causa della somiglianza dei due attori che l'interpretano e a cau-
sa del fatto che sono entrambi pugili. Ad un certo punto diventa
così difficile distinguerli che Hitchcock introduce un elemento di
riconoscimento: il braccialetto che Nelly porta al braccio. Quando
Nelly lo nasconde è con Jack, quando lo esibisce è con Bob. Pri-
ma della fine l'identificazione tra i due uomini è completa, e assi-
stiamo alla scena culminante del film: Nelly e uno di loro si chi-
nano in un ruscello e contemplano, sorridenti, le proprie immagi-
ni riflesse. Questo piano ha un doppio significato: da una parte
dice l'ultima parola sul narcisismo dei protagonisti, ognuno fedele
o infedele soltanto alla propria immagine, dall'altra, sostituendo
all'immobilità del mare la mobilità di un ruscello, ci convince de-
finitivamente che ci troviamo di fronte alla fontana di Narciso, con
tutte le sue caratteristiche: il motivo del riflesso si accompagna
a quello della fuga. **The ring** riassume un po' il principale aspetto
di questo tema: lega il motivo del doppio a quello del narcisi-
smo, ci indica che la vera vertigine degli uomini è celata in un
abisso a sua volta celato dal riflesso delle loro immagini. **Rich
and strange** invece si occupa di definire meglio l'universo acqua-
tico in cui si svolgono questi conflitti e rende più esplicita la con-
nessione tra l'impulso ad organizzarsi questa vertiginosa caduta e
il significato erotico di questo abbandono. In questo senso si po-
ne come esatto rovescio di **North by Northwest**, che è la storia
degli sforzi e dei sacrifici che un uomo e una donna devono sop-
portare per poter alla fine accucciarsi sullo stesso letto e fare
l'amore. Nel film americano si vede Cary Grant tirare Eva Marie
Saint per un braccio e sottrarla all'abisso nel quale la donna pen-
cola. Uno stacco ci mostra che l'ultima fase di questa complicata
manovra termina sul bordo di una cuccetta dove la coppia è final-
mente distesa. Subito dopo si vede il treno infilare fragorosamen-
te una galleria, ed Hitchcock è il primo a vedere, in questo pas-
saggio, il finale più impertinente che abbia mai girato. Mentre in

---

elevato al quadrato, Uomo, e nello stesso tempo la parola "man" ripetuta due
volte esemplifica il fatto che Pete e Philip sono un doppione, una ripetizione
del **medesimo** sotto le vesti dell'altro; 3) sempre la x rappresenta il simbolo
dell'incognita, l'allusione al mistero e, nello stesso tempo, il campo di possibi-
lità del mistero stesso. D'altro canto **The ring** indica, contemporaneamente, il
quadrato sul quale si svolgono gli incontri tra i pugili e il braccialetto donato
da Bob a Nelly. Il fatto poi che in questo caso uno stesso vocabolo designi due
diverse figure geometriche (un quadrato e una serie di cerchi che compongono
una spirale) ci introduce ad un complesso rapporto tra cerchi, segmenti, trian-
goli e quadrati che sarà sviluppato nello studio che segue questa introduzione.

North by Northwest il compimento erotico coincide con la fuga dall'abisso, in **Rich and strange** lo si realizza precipitandovi. La nave dove viaggiano Fred ed Emily, narcisi impenitenti sempre pronti a truccarsi e a mascherarsi, subisce una collisione. Ne segue un naufragio e Fred ed Emily si risvegliano nella propria cabina quando la nave, abbandonata dall'equipaggio, è ormai affondata. I due si stringono nella penombra, e da un oblò alle loro spalle si intravede l'enorme massa d'acqua che li ha inghiottiti. Fred ed Emily raggiungono, in questa scena magnifica, una specie di orgasmo, ma il loro piacere non deriva dal fatto che essi si sono finalmente ricongiunti. La situazione scoraggia ogni velleità di espansione. Tutto il piacere che essi provano deriva dal fatto di essersi finalmente abbandonati all'abisso sul quale avevano galleggiato per tutto il corso del film. Dietro l'immagine speculare, l'abisso cessa di far paura quando lo si accetta. Così mentre gli eroi di **North by Northwest** se ne allontanano, costituendosi come coppia ed amandosi l'un l'altro, Fred ed Emily, prigionieri del loro narcisismo, continuano a precipitarvi fino in fondo. **Rich and strange** conteneva un'altra sequenza forse ancora più significativa, ma essa è scomparsa da quasi tutte le copie di questo film. I due giovani sono in una piscina e la donna convince l'uomo a tentare di passare, nuotando sott'acqua, tra le sue gambe. Improvvisamente la donna stringe le gambe intorno alla testa del marito che alla fine riesce ad emergere, semisoffocato. "Mi hai quasi ucciso, questa volta", protesta Fred. Ed Emily ribatte: "Non sarebbe stata forse la più bella delle morti?". In questa sequenza il sesso, l'abisso acquatico e la morte sono fusi in modo conturbante: tuffarsi equivale a ritornare nel ventre della donna, ma questa potente metafora ci dice che così facendo si muore, sia pure della più bella delle morti. Fred ed Emily non rifaranno mai più questa esperienza, all'abisso che li obbligherebbe a dimenticare se stessi ne preferiscono un secondo, quello costituito dal fascino esercitato dalle rispettive immagini, e così facendo segnano il proprio destino e provano la più bella delle vertigini: quella che si organizzano con le proprie mani.

4. IN PROFONDITA'

Roddy Berwick, studente presso un elegante collegio e figlio di una persona molto facoltosa, viene accusato di violenza da una ragazza. Roddy conosce l'identità del vero colpevole, si tratta del suo compagno di stanza, ma per una specie di obbligo morale preferisce essere sospettato anziché tradirlo. Naturalmente viene travolto dallo scandalo, e la prima conseguenza è la sua espulsione dal collegio. Ma non è che un inizio: il padre, sconvolto da tutta la faccenda, lo caccia di casa e lo disereda. Questa specie di fatalità che fa assumere le colpe e le responsabilità degli altri, rende Roddy Berwick, l'eroe di **Downhill**, un parente del Jonathan Drew di **The lodger**, completando così altre parentele tra i due film, non ultima quella che sono interpretati entrambi da Ivor Novello, e quella di essere consecutivi, e separati tra loro da pochi mesi. Dopo essere stato cacciato dal padre, Roddy Berwick va incontro ad una serie di avventure sempre più degradanti. Dopo ripetute sconfitte che ci confermano la sua abitudine allo scacco, il giovane sposa un'attrice che dà fondo agli ultimi denari rimastigli, diventa ballerino a Parigi, si dà al gioco d'azzardo, incomincia a bere smodatamente ed infine, per concludere il suo avvilimento, a vagabondare quasi impazzito ed in preda alle allucinazioni per gli angiporti di Marsiglia. Tenta di salire clandestinamente su una nave diretta verso il Sud, ma i marinai, venuti a conoscenza delle

sue vicende, lo imbarcano su una seconda diretta in Inghilterra, sperando in una ricompensa. L'intrigo si scioglie al ritorno in patria: la verità è venuta a galla, Roddy è stato scagionato da ogni colpa e il padre chiede perdono per l'ingiustizia che gli ha fatto patire. **Downhill** è un film fondamentale per il rapporto che stabilisce con la dimensione geografica del cinema inglese, non solo perché suppone un movimento e descrive un itinerario, ma perché questo movimento e questo itinerario non sono altro che stratificazioni superficiali che nascondono una direzione più essenziale: quella del declino illustrato nel titolo, della discesa, del progressivo abbandono della superficie. Nel momento in cui il padre lo caccia Roddy incomincia a discendere, così come la coppia di **Rich and Strange** va alla deriva. Si tratta di duplici percorsi, morali prima ancora che materiali, ma quello che più conta è che essi mettono in causa le regole e le proprietà dell'itinerario, la facoltà di muoversi e di seguire delle direzioni non meno dei motivi più profondi che determinano tutto questo movimento. Il movimento discendente che accompagna l'avventura di Roddy attraversa tutto il film. L'eroe non fa altro che scendere dalle scale, non ultimi i gradini che portano alla stiva della nave dove conta di nascondersi per andare verso il Sud. In **Downhill** è meglio precisato quello che in **Rich and strange** è solo accennato: due percorsi lineari (nel primo caso un viaggio Londra-Parigi-Marsiglia-Porto Said-Carnival-Singapore, nel secondo la direzione che va da Nord a Sud, una retta Londra-Parigi-Marsiglia) servono a nascondere meglio la verticalità di due discese all'inferno. Queste discese sono sempre avvicinamenti al nodo misterioso che lega il sesso e la morte. Ad un certo punto di **Downhill**, Roddy viene sedotto da una donna, di età matura ma apparentemente ancora bella, e passa la notte con lei. Al mattino apre una finestra e la luce, entrando nella stanza, illumina il viso della sua compagna; un volto orribile e consumato dall'età. Roddy si volta e nella strada vede delle persone che stanno trasportando una bara. In questo caso andare in fondo a questo misterioso rapporto equivale a sprofondare sempre di più, ad allontanarsi dalla superficie votata alle imposture (la donna che denuncia Roddy per una colpa che non ha commesso), ai tradimenti (l'amico che non rivela la verità), alla superficialità (il padre che non dubita mai della colpevolezza del figlio). Ma se dal punto di vista dell'esplorazione di questa profondità **Downhill** aggiunge ben poco a **Rich and Strange**, in compenso introduce una novità che sarà ripresa soltanto in un film americano, dal personaggio di Padre Logan: quella dell'uomo che rifiuta di giustificarsi e di difendersi. A differenza dei percorsi di decine di eroi hitchcockiani, quello di Roddy approda alla negazione di ogni scoperta: egli sa già tutto, e lo spettatore con lui, fin dall'inizio. Le disgrazie di Roddy non appartengono al tradizionale itinerario di un'inchiesta che deve venire a capo di un mistero. E neppure accompagnano un cammino teso a ristabilire, se non la propria innocenza, almeno la propria volontà di farsi perdonare e di far dimenticare quella colpa non sua. Eroe della passività assoluta, Roddy viene scagionato da delle forze che gli sono assolutamente estranee. Eppure questo percorso, benché rappresenti la morte della curiosità e la fine di ogni scoperta, costituendosi come una discesa in profondità, con tutti i rischi di smarrirsi e di non poter riguadagnare mai più la superficie, ci suggerisce la continuazione del nostro percorso di spettatori. Il rischio di perdersi non autorizza a rinunciare alla ricerca di connessioni e di rapporti, per quanto questi intrecci e questi raccordi più segreti possano farci smarrire il cuore di un'opera tanto più impenetrabile nella sua complessità, quanto più sembra offrire innumerevoli tracce, suggestioni, chiavi di lettura ed indizi per la sua interpretazione. A somiglianza dell'uomo che si cerca e non si trova, e che cercandosi si smarrisce sempre di più, quest'opera affascinante

mira a fare di quanti la scrutano altrettanti ricercatori votati allo scacco.
Ma il prendere coscienza di questo pericolo, anziché far desistere dalla ricerca, la incoraggia a spingersi in **profondità**, dove non é più possibile trovare le luminose evidenze della superficie, ma solo delle tracce oscure e indefinibili. Dopo aver delineato i contorni di una superficie, averne svelate alcune proprietà, mostrato l'abisso che nasconde, ciò che la sovrasta, la circonda e la percorre, i primi temi che vi si sviluppano e le prime figure che vi prendono forma, si tratterà di portare alle estreme conseguenze alcune di queste prime scoperte, e di rendere esplicite le loro connessioni. Esse oltretutto si riveleranno indispensabili per accostarci al segreto di un secondo gruppo di film, costituito da **Blackmail, Murder!, Number seventeen, The man who knew too much, The secret agent, Sabotage, Young and innocent.** Essi costituiscono un po' un mondo a sé, solido e prepotentemente concreto, che sembra crescere sullo spappolamento di quello mobile e trasparente finora preso di mira. Tra l'universo reversibile che ripiegandosi scompare, e quello che vi si costruisce sopra, fondandosi sulle leggi del **suspense**, l'unico collegamento è dato da **The thirty-nine steps** e da **The lady vanishes**, dove la metafisica e la trasparenza fondano la logica e la fisicità.

1926: The Lodger

La prima parte del film è articolata su due motivi predominanti.
1) L'offerta di dati che ci permettono di formulare ipotesi, riguardo alla colpevolezza del protagonista, che vengono poi parzialmente assecondate e contradette da altri dati.
2) La continua e sempre notevole discrepanza, tra le nostre ipotesi, o meglio ancora l'intensità e la natura stessa dei nostri sospetti, e quelli del detective che presiede alla ricerca del colpevole. Questa discrepanza è dovuta al fatto che la sua indagine, da un certo momento in poi, non è obiettiva, come la nostra, ma viziata da gelosia nei confronti di un sospettato colpevole (il protagonista).
Ce ne accorgiamo nella scena "del topo" in cui, davanti a una medesima scoperta noi e il detective ci interessiamo a due elementi del tutto diversi: noi (per le attese create precedentemente) al fatto nella sua globalità di rapporto causa-effetto (il grido della ragazza era provocato dalla comparsa del topo), lui a un effetto secondario di questo evento (l'abbraccio fra il protagonista e la ragazza). Tale inatteso dissociarsi di reazioni oltre a essere un modo per definire un comportamento con chiarezza, ci farà in seguito avvertire la nostra angosciosa solitudine di unici testimoni obiettivi, anche se a parità di dati conosciuti con il detective. Quando poi scopriamo che il protagonista è innocente non è solo la natura della nostra testimonianza a differire da quella del detective, ma anche il suo oggetto. Nel momento in cui tutti i sospetti e le ipotesi precedentemente avanzate vengono distrutte da un momento all'altro, ci troviamo davanti a un equivoco, tanto più drammatico, quanto più improvvisa è questa distruzione la quale, e qui sta l'importante, rende più inatteso il grande aumento della nostra solitudine: da unici testimoni obiettivi a unici testimoni informati di un equivoco si giunge rapidamente ai suoi drammatici sviluppi. Per illustrarli A.H., con la più rimarchevole invenzione contenuta in questo film, sceglie due brevi immagini di fissità. Il poliziotto che telefona, dapprima provoca inconsapevolmente una conseguenza dell'equivoco, forse irreparabile (l'inseguimento del protagonista da parte degli avventori del bar); poi, ci fa sapere che lo scopo della telefonata era completamente opposto alle sue conseguenze (egli viene infatti informato dell'innocenza del protagonista): l'idea, data soprattutto dagli eventi, della passività di un personaggio, si associa all'immagine della sua immobilità e la completa. Questo principio è meglio realizzato nella sequenza successiva in cui la fissità a cui è costretto il protagonista, appare ineliminabile e indissociabile dalla sua passività che diviene sempre più completa. Il passaggio sullo schermo di ogni fotogramma di questa breve inquadratura ha una durata assai superiore a quella cronologica, poiché non possiamo prevedere lo evento che sta per accadere, o sceglierlo fra due ipotesi definite e contrarie, ma immaginarlo per un attimo come sviluppo all'infinito di una situazione che in pochi istanti si evolve con un ritmo di incredibile rapidità. Per questo il protagonista alla fine non muore e non finisce neppure scorticato vivo ma viene semplicemente fatto uscire dall'inquadratura, sottratto all'incubo che permane nel nostro ricordo senza venir interrotto da alcun evento che catalizzi l'immagine e la situazione che lo hanno generato. (Con un vezzo "francesista" direi: un numero enorme meno uno è infinitamente maggiore del numero più grande che possiamo immaginare). Per questo, ancora, la sequenza della bomba nell'autobus di **Sabotage** è uno dei momenti meno risolti della suspense di A.H., così come la scena in cui Ann Todd in abito bianco ab-

braccia Gregory Peck in **The Paradine case** non lo è affatto, allo stesso titolo del finale di **The lodger**.

O. D. F.

1927: Downhill

Il calvario che l'uomo accusato ingiustamente di un delitto mai commesso percorre fino al suo golgota ed alla possibile resurrezione, è una delle tautologie hitchcockiane più "tautologiche", già dai primi film muti del periodo inglese. Alla genesi Ivor Novello patisce in **The lodger** (1927) l'arcaica passione del giovane Jonathan Drew e poi ancora con **Downhill** il colmo del disonore per una scelleratezza orribile e vergognosa. La crocifissione dell'eroe continua in **Murder**, **Young and innocent**, fino all'apoteosi di **I confess** e **The Wrong Man**. Le funzioni archetipe della struttura contemplano in genere la conoscenza dell'accusa ma non quella del vero colpevole, il reato sociale ma non il giuda. Jonathan Drew, Diana Baring, Robert Tisdall sono coinvolti loro malgrado dalla casualità in un crimine imprevisto, lontano dalla dimensione quotidiana; immersi nel nuovo inimmaginabile si rendono attivi, rifiutano l'accusa ricercando la soluzione che li possa scagionare; inizia il percorso difficile verso la metamorfosi, da vittime inseguite divengono inseguitori, da accusati gli indicatori del colpevole. Lo eroe, come prezzo dell'innocenza, deve quindi superare una quantità di prove pericolose, giocarsi al limite della morte per riavere la verginità sociale. E se per J. Drew la storia è à l'envers, da indagatore detective ad accusato, la trasgressione vera e propria del modello l'abbiamo nel film che accentra ora il nostro interesse: **Downhill**. L'itinerario fatale dell'eroe verso la salvezza qui non esiste; un giudizio universale condanna irrimediabilmente la vittima della persecuzione. Roddy Berwick conosce il colpevole del suo delitto, sa che non fu lui a violentare la commessa e assistette alle smanie sessuali, all'amplesso accondiscendente-forzato di Tim Wakely con la provocante sgualdrina, ma non lo rivelerà mai; masochisticamente accetta su di sé il disonore e la vergogna della morte sociale pur di far salvo un principio astratto, equivoco. Egli, per sua scelta, si condanna. Ma la buona giustizia di Hitchcock ristabilisce l'armonia morale collocando ai rispettivi ruoli l'innocenza e la colpevolezza. Il calvario di Roddy finisce con un trionfo non cercato, con una pace solo temporanea: padre Logan sta già per salire i gradini della forca.

F. C.

1928: Champagne

Champagne propone una questione che giuridicamente si potrebbe chiamare "conflitto di attribuzione". Jean Douchet dice che Tippi Hedren in **The Birds** mettendosi in scena nel negozio causa la precipitazione del film. In certo senso dunque il film le appartiene. Come apparterrebbe a Betty che travestendosi da povera provoca le sue disgrazie. Ma in **Champagne** la m.d.p. filma apparentemente dietro lo specchio, svelando la meccanica di un incubo. Il vero metteur en scène è il padre di Betty.
E' lui che costruisce la figura del misterioso viaggiatore, da cui Betty resterà affascinata, allontanandosi dall'equilibrio. E' lui che suona alla porta per comunicare alla figlia ancora camuffata da miserabile il falso tracollo finanziario. E' lui infine che si fingerà povero in un misero appartamento, costringendo Betty a immergersi nelle sue disavventure. Mette in scena il suo intrigo con sorprendente precisione. Dunque **Campagne** è un film autosufficiente e del tutto umano, immanente? Il finale, paradossalmente, ci rende la sicurezza. Il piano del padre fallisce trascinato nel vortice che sembrava dominare; e la perfezione del "creato" ci dà la certezza che Hitchcock esiste.

A. R.

1929: The Manxman

The Manxman (L'isola del peccato), il film che segna la frontiera tra il periodo muto e quello sonoro nell'opera di Hitchcock, è forse l'unico melodramma puro di tutta la sua filmografia, o, per lo meno, quello che si basa esclusivamente sulla validità di un mondo concentrico, restrittivo, che sfrutta fino in fondo tutti gli elementi drammatici, senza nessun altro attributo. L'eliminazione dell'intrigo, la semplificazione degli scenari (tutto si svolge in un isola, e si può solo sottolineare un ambiente drammatico **dominante**: la spiaggia), la completa nudità e rigore nel caratterizzare i principali personaggi, sottopongono lo spettatore, contrariamente a quello che succede normalmente nel cinema di Hitchcock, alla necessità di seguire una storia in tutte le fasi del suo sviluppo, prescindendo dai fattori descrittivi e aneddotici che esistono sempre nella composizione dei suoi film, e che servono per arricchire una struttura originaria, che in **The Manxman** risulta lineare e asservita al rigoroso adempimento di ferree premesse.
D'altra parte c'è anche una sottomissione scolastica alle norme del suo caratteristico schema cristiano di comunicazione: le relazioni tra i personaggi sono fatalmente dominate dal senso di colpa, lo amore o la sua conseguenza sono sempre guastati da un lungo cammino di difficoltà e sofferenze, e solamente la fine (il trionfo sul convenzionalismo, la fuga, la completa realizzazione dell'amore) rompe la totale rigidezza di questo film, il più sottomesso — insieme a **Juno and The Paycock** — di tutta l'opera di Hitchcock.

V. M. F.

• • •

Due giovani (Pete, pescatore e Philip, avvocato) entrano in una taverna e si dirigono verso una comune amica (Kate) che sta dietro il banco. Li vediamo avvicinarsi fianco a fianco entrambi in campo, in una soggettiva di Kate, poi in una soggettiva dei due ci avviciniamo a lei, immobile con uno splendido sorriso (la parte di Kate è interpretata da Anny Ondra) che non rivolge a nessuno dei due in particolare. La prima soggettiva lascia intuire l'attesa dei personaggi, la seconda ci accomuna a loro in questa attesa e la frustra con un'immagine di fissità, contrapposta al movimento del nostro occhio, introducendoci con chiarezza al mistero dello sguardo di Kate, dato essenziale agli sviluppi della situazione su cui è costruito il film, ma non riducibile a una definizione verbale. Ecco dunque un modo acconcio (e forse non limitatamente al film muto) di motivare il temporaneo coincidere dell'ottica dello spettatore con quella dei personaggi: guardare la realtà coi loro occhi per rendere il nostro sguardo attento ed obiettivo, e non per accondiscenderne l'immediata curiosità (educare il nostro sguardo col renderlo insaziabile è uno dei motivi di **The lodger**, fino al finale escluso, motivo che viene pe-

rò catalizzato dalla "discrepanza" di cui ho parlato al fine di creare un'angoscia meno interiore). Passiamo ora, con un'omissione dovuta a motivi di spazio (tipografico) al momento in cui il mistero del volto di Kate è in buona parte dissolto ai nostri occhi: Kate si è promessa sposa a Pete, ma ama Philip, nessuno all'infuori di noi sospetta ciò; Kate comincia ad assumere la maschera di fidanzata felice. Nessuno dei due amanti trasgredisce questo universo di apparenze, solo per una volta ciascuno di loro si rifugia separatamente in un angolo dell'inquadratura per ricordarci con la sua espressione, per un attimo non falsata, l'esistenza e il peso della maschera che sono condannati a portare. Il secondo momento di sincerità Kate lo ha quando scoppia in lacrime, e va a sedersi sul letto, la madre interpreta quello come un pianto di gioia e lo stato di completa incomprensione non ha qui bisogno della volontà di Kate per continuare ad essere. Subito dopo vediamo due mani deporre sul suo capo un velo da sposa. Kate resta immobile e passiva, subisce ancora una volta la situazione in questa concisa immagine, che non si sa se appartenga a un incubo della protagonista o alla realtà del rafforzarsi dell'equivoco di cui ella è vittima. L'inquadratura successiva confermando comunque l'evento rappresentato nella precedente (il matrimonio), allo stesso tempo ci informa di un ulteriore stadio raggiunto dalla situazione subita da Kate (il pranzo di nozze); in altri termini questa inquadratura conferma una sorprendente ellissi temporale sullo stabilizzarsi di una condizione di infelicità e ne opera una seconda analoga, nel medesimo istante. Il trascorrere del tempo corrisponde dunque al perpetrarsi sempre meno contrastabile di un equivoco, causa di infelicità; con un ritmo ellittico o lentissimo, come nell'immagine del padre di Kate che pronuncia bibliche minacce all'indirizzo degli eventuali trasgressori di una legge, che difende la conservazione dell'angoscioso universo di apparenze che si è andata creando e che continuerà ad esistere con la stessa opprimente lentezza con cui l'anziano e severissimo personaggio fa ruotare la macina del mulino in un movimento circolare sempre uguale a se stesso. A interrompere il suo discorso è Pete, che con la sua risata e con la battuta che pronuncia ("Siamo a un matrimonio o a un funerale?") definisce un'essenziale componente della situazione in cui si trova Kate, e cioè la totale incomprensione del marito, felicissimo e inconsapevole di contribuire all'edificazione dell'universo di apparenze che è la causa dell'infelicità della moglie. E quando attendiamo una drammatica distruzione di questo universo (Pete vede dalla finestra Philip e Kate abbracciati ed entra in casa furioso) A.H. frustra le nostre attese, costruite anche dalla nostra volontà di connettere mentalmente le immagini, come già aveva fatto in **The lodger** (Pete non si era accorto che l'uomo abbracciato alla moglie era Philip, al vederlo se ne rallegra), ricordandoci l'immutato atteggiamento di Pete e un attimo dopo ci informa di un ulteriore rafforzamento dell'universo in questione (la gravidanza di Kate): le braccia di Pete aperte in un gesto di esultazione sopra il capo dei due amanti tristissimi, sintetizzano il crescente trionfo dell'equivoco sui personaggi e segnatamente su Kate. Fino ad ora comunque lo stabilizzarsi di questa situazione è avvenuto con un ritmo di sorprendenti rivelazioni, che ci hanno immerso in un incubo sempre più spaventoso e indistruttibile. Nella parte del film, invece, in cui il potere di distruggerlo viene delegato a Philip (grazie alla sua paternità del figlio che Kate attende, paternità legata a due sequenze che Tino Ranieri è forse l'unico italiano ad aver visto, e sulla quale dunque preferisco non soffermarmi), le reazioni (di rinuncia) di questo personaggio, non costituiscono l'oggetto di una sorpresa bensì di una lenta scoperta del suo comportamento, composta dal susseguirsi di

diversi dati (Philip nasconde Kate nell'armadio, poi delaziona la decisione...) i quali frustrano sì l'attesa nostra e soprattutto di Kate di un intervento risolutivo da parte di Philip nella situazione, ma lo fanno diverse volte e senza che per ciascuna di esse venga costruito un particolare meccanismo di attesa-timore improvviso per ciò che sta per accadere. Per tale motivo è lecito, per la prima volta nel film, parlare di una scoperta delle cause della situazione principale, mentre negli altri casi questa scoperta veniva immediatamente finalizzata a sorprenderci con l'orrore del progredire della suddetta situazione. Ecco dunque come un elementare discorso morale si è inserito con chiarezza all'interno della struttura drammatica del film, per mezzo di una minima, ma oculata variazione di ritmo. Analogamente, verso la fine del processo a Kate per tentato omicidio, Philip rinuncia ancora una volta a distruggere l'universo di false apparenze, per vigliaccheria; ancora una volta questo universo si rafforza: Kate viene invitata dal giudice, cioè da Philip, a tornare a casa. A questo punto dunque non le resta molto da scegliere: se torna con Pete perde Hitchcock, che lascerà a Chabrol o a Truffaut filmare la sua meschina esistenza; se grida al fuoco e poi fugge A.H. il film lo riprenderà fra quarant'anni quando sarà diventato più disposto a reinventare a ogni sequenza, quasi ex-novo, le cause della nostra angoscia, attingendo meno alla situazione centrale, già atta a provocare questa angoscia. Ma entrambe le alternative non possono stare, per un fatto cronologico. Allora Kate uscendo dalla sua rete di simulazioni distrugge l'universo di apparenze e obbliga Philip a fare altrettanto e ad assumersi il peso delle proprie responsabilità; l'attesa è stata interrotta da un atto di coraggio il quale ci sorprende sì, ma non contribuisce a creare una nuova attesa di spaventosi sviluppi di un equivoco causa di infelicità come facevano le "sorprese" del resto del film: esso al contrario elimina la situazione di equivoco e dunque le sue conseguenze causa dei nostri timori. Ma il futuro della coppia si presenta minaccioso non solo per gli sguardi degli abitanti dell'isola gravidi di minacce contro i trasgressori della legge (immagine ricorrente in A.H. questa della folla ostile e incomprensiva) ma proprio perché un uomo come Philip che non ha mai preso una decisione da solo probabilmente resterà un debole in qualsiasi situazione; la ripresa dei due motivi centrali del film (incomprensione e passività nei confronti di ogni situazione) legittimano l'immagine finale delle sagome nere dei personaggi che si avviano verso una casa e un cielo anch'essi assai scuri: l'incubo può ricominciare ma ormai sappiamo come si fa ad uscirne, dolorosamente...

In questo film vi è una sequenza, composta da due brevi inquadrature abbastanza indicativa per quel che riguarda l' "impegno sociale diretto" di A.H. Già nella prima scena Philip, dopo aver salutato affettuosamente Pete, si puliva le mani sporche di pesce sul maglione di quest'ultimo. Ora, nel bel mezzo della vicenda, vediamo Philip che, eletto giudice, parla dal balcone a un gran numero di pescatori tutti vestiti di nero: uno di questi è Pete che prende la parola per rivolgere un esultante complimento all'amico. Questa improvvisa estraneità dei protagonisti al dramma si accompagna a un totale ribaltamento del ruolo che ciascuno di essi vi ricopriva; Pete da trionfatore diventa sconfitto, e per Philip avviene il contrario: la posizione della macchina da presa che illustra la sequenza in due soggettive (una di Philip visto dal basso dai pescatori, l'altra di questi visti dall'alto da Philip, tutti insieme, come massa anonima) contribuisce alla definizione di tale sorprendente ribaltamento. Da questo esempio si può vedere la tendenza di A.H. a trasformare ogni momento della narrazione in una causa di improvviso disor-

rientamento dello spettatore, di vertigine dunque. Ma affermare che tutte le situazioni vengano finalizzate all'esclusiva preoccupazione di "dare il brivido", per dirla coi modi di una pubblicità che in questo caso mistifica solo in parte il prodotto, è sicuramente erroneo.

Gli elementi dell'incubo possono infatti divenire "struttura-portante" di un giudizio morale sui comportamenti, di singolare efficacia: il problema sta nella loro difficile composizione e nelle variazioni di questa, sempre minime ma estremamente rilevanti quanto alle loro conseguenze. Le scene con Kate e Philip nell'ufficio di quest'ultimo e poi in tribunale, l'attaccamento di Philip al privilegio che gode nell'universo di apparenze che pur lo rende infelice, rappresentano un commento quanto mai eloquente all'egoismo di questo avvocato socialista-umanitario e lo sono anche e soprattutto perché sappiamo che il detto egoismo è causa dell'incubo vissuto da Kate e da noi. Per questo i modi del discorso "umanistico" di A.H. sul coraggio (da questo film a **The lady vanishes**, a **Notorious**,...) possono sì interessarci più direttamente di altri motivi destinati a stimolare la pura emotività, ma restano difficilmente separabili da questi altri, i quali sono quindi altrettanto fondamentali dei primi all'apprendimento possibile entro non so quali grandi limiti del cinema di A.H.

O. D. F.

1929: Blackmail

Blackmail è un film diabolico. Una sequenza è insinuante più delle altre: Frank è chiamato al telefono, entra in una cabina e ne esce spavaldo, sembra avere in pugno la situazione. E' possibile che un telefono hitchcockiano risolva un intrigo in favore degli eroi? O piuttosto Frank è qualcosa di diverso da un eroe della luce. Del resto l'inizio del film, l'irruzione della polizia in una stanza per sorprendere un colpevole, nell'apparente rispetto della logica del genere, è un trompe l'oeil, un perfetto meccanismo d'inganno, perché contiene gli elementi che ne mettono in crisi l'autorità: nulla prova che l'uomo sia veramente il colpevole dell'intrigo che lo riguarda, come Tracy, il ricattatore braccato e ucciso, non è il colpevole dell'omicidio.

Di fatto **Blackmail** non è un film illogico, ma di un'altra logica; non è immorale ma satanico, nel senso che risulta vittoriosa la morale di segno opposto.

E in questo senso coinvolge lo spettatore. E' per lui quello che la donna del ritratto è per Edward G. Robinson: una continua fonte di vertigine. Nel film di Lang il sogno manteneva la ferrea logica della realtà, qui la realtà, un omicidio su cui fare luce, viene oniricamente stravolta. Lo spettatore è costretto a palesare la sua alleanza con Frank, l'ordine, dal momento che riconosce i suoi nemici come i propri: Alice che ha provocato con le proprie trasgressioni nel mondo del sesso (1) la rottura dell'armonia, e quindi dell'equilibrio del film; Tracy, il diverso, che opponendosi a Frank e ad Alice ne ha provocato lo slittamento nell'incubo. Lo spettatore approva le punizioni: la morte per Tracy, e per Alice la definitiva sog-

---

(1) Tra Alice e Frank esiste un rapporto di impotenza. Alice (=curiosità) White (=purezza), nello studio del pittore, traccia sulla tela, guidata dalla mano di quest'ultimo, la sagoma di un corpo solo apparentemente femminile, in realtà asessuato, perché privo del triangolo del sesso. Quando la polizia esamina la stanza, dopo l'assassinio, il disegno è nuovamente inquadrato dalla camera, e questa volta è completo. Alice White è diventata Alice. Di qui l'insegna notturna accusatrice (White Purity).

gezione per la salvezza. E' per questo che il momento più emozionante del film è il tentativo di Alice di costituirsi: è l'ultima vertigine sul precipizio definitivo, la fine del film.

A. R.

1929: durante "Blackmail": Anny la simulatrice

Il film, che non ha titolo, consiste in un piano fisso di circa 30", girato durante la lavorazione di **Blackmail**; vi interpretano se stessi: Alfred Hitchcock, immobile, di profilo, sulla sinistra dello schermo e Anny Ondra, mai ferma, di fronte, sulla destra, vicino al centro dell'inquadratura. Lui le dice che si trovano davanti a una macchina da presa e che saranno visti al cinema (che chiama con il termine "volgare" americano "movies", allungando innaturalmente le labbra, nel pronunciare la "o" con ironia); lei finge timidezza e compie, mi pare a questo punto, un mezzo giro su se stessa; poi, a una domanda di A.H. ammette di trovarsi in imbarazzo. Come in **Blackmail**, e soprattutto in **The manxman**, il fascino del personaggio interpretato da Anny Ondra consegue anche dalla coscienza che noi abbiamo delle sue ottime simulazioni. Però queste non definiscono qui un comportamento vincolato da opprimenti e incomprensibili leggi, fenomenologiche (p. es. il finale di **The birds**) o relazionali (p. es. i due film citati con Anny Ondra), ma sono intuibilmente il frutto di una scelta volontaria. Inoltre, gli attori interpretano se stessi, e il film, anticipando la tecnica televisiva, ci dà l'impressione quasi di averli sorpresi nella loro vita quotidiana e di essere noi divenuti spettatori di una rappresentazione improvvisata. Ed è grazie a questa struttura a tal segno elaborata da non sembrarlo affatto, che possiamo accostarci, e con diletto, alla natura lucida e istintuale delle simulazioni, senza tuttavia restarne vittime. (Un tentativo analogo è spesso presente nei film di Jean-Luc Godard).

Solamente nella seconda parte del film le simulazioni che prima costituivano il fine dello spettacolo, ne divengono il mezzo. Quando Anny riconosce il proprio imbarazzo, A.H. di rincalzo le dice: "Perchè, lei è una donna perduta?" ("Why, are you a bad woman?") fondendo questa ipotesi sulle apparenze dell'imbarazzo di lei. La risposta timidamente negativa che Anny dà a questo punto può essere sincera o no; quel che comunque importa è che, partendo da una supposizione del tutto erronea (noi infatti sappiamo che Anny sta fingendo), A.H. sia arrivato a formulare un'ipotesi che può far nascere in noi un dubbio. Poi col solito tono di voce, da inquisitore tranquillo, A.H. riferisce un dato (« E allora perché è venuta a letto con me? ») che se non riesce a farsi credere fino in fondo e a confermare la suddetta ipotesi, poiché sembra ancora un poco parte di uno scherzo, per lo meno aumenta in modo considerevole il nostro dubbio, e su questa battuta il film si chiude. Con **Anny, la simulatrice** A.H. ci offre un ulteriore esempio dell'atteggiamento che deve tanto divertirsi ad assumere nei confronti dei personaggi e degli spettatori: giudicare i primi in base alle apparenze del loro comportamento e porre i secondi davanti a questo processo come testimoni dubbiosi (di una colpevolezza o di un'innocenza) oppure sicuri di essa, ma condannati a non poterla rivelare. Questa alternativa implica ad ogni modo una concezione dinamica della nostra passiva testimonianza (saperne sempre di più sulla colpevolezza o no dei personaggi; oppure saperne sempre di più sulla conoscenza che altri personaggi hanno di questa colpevo-

lezza; oppure tutte e due le cose insieme come p. es. nel caso di **The lodger**) che non giunge quasi mai a farci dimenticare il dramma della nostra passività, proprio come accade al protagonista di **I confess**.
Ma il discorso è troppo ampio per poter essere sviluppato in riferimento a questo piano-fisso. Quarant'anni dopo la sua lavorazione le luci del National Film Theatre si riaccendono e A.H. con una voce un poco più smarrita del solito dice che Anny Ondra era una donna molto affascinante.
Ora sappiamo, tra l'altro, chi ha avuto il merito di renderla tale ai nostri occhi. E Bernard Knowles, divenuto da operatore di **The thirty-nine steps**, **Young and innocent**, ecc., cameraman della B.B.C. (e non solo in questa occasione, ma anche almeno per le serie "Golden silents" presentata sempre al N.F.T. da Michael Bentine) seguita a riprendere "il maestro", che rispondendo alle domande spesso insulse della platea continua, consapevolmente o no, a recitare.
E anche Bernard Knowles recita, senza saperlo, la parte di Madeleine Carrol in un film in cui era operatore, **The secret agent**, nella sequenza in cui essa assiste a un omicidio guardandolo dal canocchiale, con la differenza che qui l'angoscia non consegue dal non poter impedire il fatto che si sta guardando ma dal non potervi intervenire in modo creativamente rilevante. O forse per Bernard Knowles esistono ancora situazioni in cui operare con un certo margine di creatività e allora si tratta, una volta di più, di un'apparenza. In un universo che rigenera continuamente se stesso, più ampio e più completo, per il piacere e l'arricchimento di chi vuole penetrarvi.

O. D. F.

1930: Elstree Calling

"Ts'ui Pen... credeva in infinite serie di tempi... questa trama di tempi comprende tutte le possibilità". Il discendente di Ts'ui Pen estrae la rivoltella e uccide Albert: vive una delle infinite possibilità. Il killer di **Elstree calling** entra in una stanza, una delle infinite possibili, e uccide. Fin qui anche il protagonista de "Il giardino dei sentieri che si biforcano". Ma **Elstree calling** introduce una nuova "finzione": il lapsus cosmologico. Il killer sbaglia stanza. Le innumerabili possibilità si moltiplicano quindi per un numero **n** di segno opposto. **Elstree calling** insinua la serie degli infiniti negativi, e ci riserva la vertigine **algebrica** della fissità.

A. R.

1932: Rich and Strange

Che cosa amiamo in **Rich and strange**? Il fragile tessuto connettivo, impalcatura invisibile e sottilissima che regge una vicenda senza "peso". Il décor di sogno che i protagonisti attraversano in punta di piedi (Emily, di notte, sul ponte della nave). Situazioni cui il meccanismo dell'intrigo è sconosciuto. Personaggi così fisicamente sottili da non offrire schermo alla luce, cui la opacità è ignota. Una storia d'amore commovente, alla quale può solo accostarsi la sensibilità della fantasia. Una concezione ammirabile del tempo del sogno: il film comincia con un piano dell'orologio, come se il tempo, infinitamente grande o piccolo, riportasse alla fine del viaggio alla stessa ora, anzi un poco prima ("Il giro del mondo in ottanta giorni").
Oppure dobbiamo maggiormente ammirare la discesa nell'incubo con un itinerario geograficamente controllabile, tanto da poter tracciare una mappa per l'inferno: Londra, Parigi, Marsiglia, Porto Said, Carnival, Singapore... e oltre l'infinito, nei luoghi proibiti popolati dagli esseri in sampan o in canoa (**The navigator**) che si nutrono di relitti umani. La mediocrità di Fred, seduttore sedotto, che come un eroe hawksiano deve guardarsi dall'acqua (incidente dell'ombrello come segno ammonitore). La mediocrità di Emily, falsa Biancaneve tentata dal conte Dracula (i loro costumi al ballo), sartina senza redenzione, cui la raffinata commedia mondana non si addice: una Cyd Charisse, Leslie Caron, Audrey Hepburn fallita. Dobbiamo amare di più il sogno o l'incubo? E amare il sogno è tradire Hitchcock? E ammirare l'incubo è tradire la dolcezza del film? La risposta a ciò che andavamo cercando, le impossibili sintesi del cinema, sta forse in una sequenza di sei piani che si susseguono rapidamente:
Sole con poche nuvole
Sole coperto da nuvole nere
P.P. di un bacio tra Fred e Emily
Nuvole che si diradano
Insegne notturne di Londra
Strada di casa.
Nel breve spazio di un respiro, tutta l'armonia di un sogno che svanisce.

A. R.

1932: Number Seventeen

Insieme a **The Lodger** (che parzialmente si avvicina a questo film) **Number Seventeen** è il primo grande film feticista di Hitchcock, il primo che unisce tutti gli elementi immaginabili di una storia con un intrigo volutamente tipico. E', pertanto, fondamentalmente, un film che progredisce non con azioni ma per mitologie (estatico, decorativo), e che preannuncia l'importante serie di riflessioni hitchcockiane sul linguaggio dei "luoghi comuni" e sui generi tipici (**The Secret Agent**, **The Man Who Knew Too Much-1956**, **North By Northwest**, **Psycho**, **Torn Curtain**). La straordinaria confusione dell'argomento stimola lo spettatore a lasciarlo e a concentrarsi sulla complessa ma affascinante invasione di aggettivazione poetiche: un lungo travelling che mostra il suolo di una strada percorsa dalle foglie, le furtive apparizioni di un cadavere, le lettere segnate, il gioco delle ombre, i trucchi magici di una casa incantata. Hitchcock, certamente, spezza a metà ciò che avrebbe potuto essere, come più tardi fu **The Trouble With Harry**, una narrazione identificata o confusa con una atmosfera uniforme e precisa, contrapponendo al già esistente un nuovo spazio opposto, rivelatore: la sfrenata persecuzione notturna, all'esterno, di un treno e di un pullman. Il film viene così a dipendere (e ricorda in ciò la struttura di **Luci d'inverno** di Bergman) da questa chiara contrapposizione spaziale, che agisce sullo spettatore con una dimensione essenzialmente **fisica**, liberandolo da un clima ossessivo e maligno, da una sensazione di soffocamento, per portarlo al movimento, ai grandi spazi, a un'idea di finalità.

V. M. F.

1934: The Man Who Knew Too Much

Il diabolico Scottie, prima della morbosa reincarcazione Madeleine-Judy di **Vertigo**, rischiava nei contorni panciuti del suo genio inventore un nuovo salto oltre la barriera infernale del tempo, per

far rivivere davanti ai nostri sguardi increduli il cadavere di un film che non era mai morto anche se piombato nella cassa bronzea del l'assenso rispettoso verso i defunti. Il sogno e la memoria si riaffacciano dolci dalle nebbie del passato. Il mito Gaumont 1934 si cambia nei colori Paramount 1956 e provoca un brivido di ossessione paranoica, un timore allucinante nella perversa riapparizione; **the man who knew too much** ed il suo doppio è dunque il terrore del film che visse due volte, l'amore-avversione per i fantasmi dell'immortalità, la paura dei ricordi. Il remake diviene forse la pace interiore cercata da Hitchcock ad un complesso di colpa, ad un odio inconscio per la famiglia Lawrence; i due volti dell'incubo ci stanno qui innanzi nel monolite di una pellicola abnorme, lunga 198 minuti, eterogenea, folle, dall'universo bianco di St. Moritz all'esotismo, i riti, la Casbah del Marocco, da Peter Lorre a James Stewart raccogliendo vent'anni della storia del cinema, dall'Albert Hall di Edna Best a quello di Doris Day. L'intrigo continua anche dopo lo sparo di Jill, la nuova vacanza attende i sosia dei Lawrence sul pianeta caldo dell'Africa una volta tanto a ragione misteriosa.
Ma il legame estrinseco, se vogliamo, che sanzionerebbe l'unione dei due momenti dell'unica storia, cooptandoli sulla base di una sola continuità narrativa, diviene invece rapporto profondo ed interiore allo sviluppo della filmologia hitchcockiana; dal rifiuto di qualsiasi comparativismo astratto e velleitario si viene ad una prospettiva che apprezzi e valuti ogni differenziazione riportandola al concreto sviluppo della maturità cinematografica dell'autore. Già dal 1934 Hitchcock era l'uomo che sapeva troppo; ora...

F. C.

1935: The Thirty-Nine Steps
1966: Torn Curtain

Come risulta da una delle sue frequenti interviste, alla domanda: "quali sono le linee che predominano nella composizione?", Hitchcock risponde: "l'orizzontale e la verticale. Al cinema ci sono solo due dimensioni. Tutto è rotondo per me, è una questione di temperamento. Ho il temperamento rotondo. Io sono O. Altre volte sono I".
Nella versione originale di **North by Northwest** (Intrigo internazionale), a un certo punto, il protagonista, Roger Thornhill (Cary Grant), estrae una bustina di fiammiferi sulla quale sono incise le sue iniziali: R.O.T. Alla domanda di Eva Kendall (Eve Marie Saint) che gli chiede che cosa significhi la O, Thornhill risponde: "Nulla".
Lo stesso titolo del film non è altro che un gioco di parole: infatti non esiste alcun punto del genere sui quarti della bussola. Ma c'è un verso nell'**Amleto** che suona così: "He is but mad north-northwest". Da notare che in inglese verso si dice anche "line", che è un sinonimo di linea. Indicazione, questa, che può essere garantita dal fatto che più tardi vedremo Thornhill passare sotto la stessa insegna, all'aeroporto di Chicago. Non potrebbe essere "North by Northwest" l'insegna di una linea aerea?
Abbiamo dunque un caso in cui l'orizzontale, la pienezza dell'essere, l'affermazione di una sicura e pacata identità può corrispondere al nulla; nell'altro l'indicazione di una linea verticale che non porta da nessuna parte. La O si rovescia in uno zero e la I in un segnale che si apre sul vuoto. E' in questa iniziale e nella direzione del suo volo che Thornhill porta il segreto della sua incerta collocazione e della sua ambigua identità. E' forse per questo che, al termine del primo movimento del film, la sua segretaria può salutarlo con una specie di epitaffio: "Addio, Mr. Thornhill, chiunque voi siate".
Alla fine del film Thornhill trae in salvo la ragazza che stava precipitando dal monte Rushmore. Nella scena seguente, tramite il montaggio (di tipo associativo) e alcune battute di dialogo che si sovrappongono (con una dissolvenza sonora), la stessa azione termina col gesto di Thornhill che solleva Eva Kendall fino alla cuccetta del treno sulla quale si trova. "Mrs. Thornhill": così Roger chiama la ragazza. Cosa che esprime assai bene il legame (l'anello di congiunzione) tra l'essere scampati alla prova fatale e la natura speciale del loro rapporto. Qualcosa ci dice che un'altra delle vicissitudini dell'identità è quella del raddoppiamento e della moltiplicazione. Thornhill si misura col nulla e col vuoto e ritrova la sua unicità e identità solo nella formazione della coppia che si determina in base a quella stessa lotta. O diventa I (che in inglese vuol dire anche "Io") e I diventa due.
In **Torn Curtain** (Il sipario strappato), il protagonista Michael Armstrong (Paul Newman), si reca all'appuntamento che gli è stato segnalato dal radiogramma ricevuto a bordo della nave. Il luogo dell'appuntamento è la libreria Elmo, a Copenaghen. L'oggetto di questo appuntamento il libro che è stato fatto arrivare appositamente per lui. Ritornato in albergo, lo vediamo alla ricerca di un posto tranquillo, ove aprire il pacco. Giunto nella toilette, Michael può finalmente sfogliare il libro. Un numero è stato scritto a matita sull'ultima pagina: 117. Michael apre il libro alla pagina indicata. Il segno che si offre alla sua vista è lo stesso che più tardi traccerà nella polvere dell'aia della casa di campagna. Il segno che non sfuggirà nemmeno allo sguardo di Gromek, il poliziotto che lo sorprende in occasione di questo nuovo incontro clandestino. Il sospettoso Gromek interroga Michael e gli chiede che cosa significhi.
"Sembrerebbe una lettera dell'alfabeto greco" — risponde Michael.
"Davvero? Strano simbolo per essere sulla porta di un casolare di contadini. E che lettera è?"
"La sedicesima dell'alfabeto greco. La lettera PI".
"Scherzi a parte, quella lettera la conosco. Per trovare la circonferenza si moltiplica il diametro per **p** greco e l'area si trova moltiplicando **p** greco per il quadrato del raggio. Esatto?"
E' questa la regola generale del film: che chi ne sa di meno debba dare lezioni a chi dovrebbe saperne di più. E' per questo che Michael (che é uno scienziato) deve sottostare alla lezione di matematica che gli viene impartita da un poliziotto. La stessa cosa avviene più tardi tra lo stesso Michael e Gustav Lindt, nello studio del Professore, all'Università di Lipsia. Lindt sa tutto, eppure Michael deve fargli vedere tutto quello che sa. In seguito, mentre Lindt vaglia, scarta, sceglie e manipola correggendo gli errori di Michael, usando i fattori esatti, la formula si sviluppa direttamente dalla mano del Maestro. Finalmente assume la sua forma definitiva. Michael fissa ora la lavagna cercando di imprimersi indelebilmente la formula nella memoria.
L'inizio della carriera di Hitchcock si può dire che si abbia con **Number Thirteen** (t.l.: Numero tredici). E' proprio questa cifra iniziale quella che vediamo rimbalzare e moltiplicarsi di film in film. La moltiplichiamo per tre (il numero delle strutture dinamiche, dialettiche) e abbiamo **Thirty-Nine Steps** (Il Club dei 39). Moltiplichiamo ancora per tre questo numero e si ha centodiciassette: il numero della pagina in cui si trova un altro simbolo, un'altra cifra, **p** greco, fattore di altre infinite moltiplicazioni. Inoltre sono gli stessi personaggi quelli che rimbalzano e si moltiplicano di film in film: Michael Armstrong non è altro che l'equivalente di Mr. Memory, il personaggio di **Thirty-Nine Steps** che come lui sfrutta la propria memoria ai fini di una banda di spie. Solo che una volta questi personaggi si fanno cogliere nei loro attributi po-

sitivi; nell'altra in quelli negativi. Ma in realtà non fanno altro che confondersi e riverberarsi reciprocamente. Ecco un'altra delle vicissitudini dell'identità e dell'unicità. O (che può essere zero) diventa I (che può essere uno) e 1 diventa 13 (che è poi il primo), 39, 117, e così via, per contenerli tutti, per contenere tutto, per ritornare a O, per preservare e ritrovare l'unicità e la perfetta identità della creazione, a sua volta fattore di nuove inversioni, raddoppiamenti, moltiplicazioni...
Per Hitchcock, il cammino della creazione è lo stesso della curva che un altro grande moralista, Pascal, ha studiato col nome di **roulette**, la curva che descrive un punto della circonferenza di una ruota quando la vettura cammina in linea retta: questo punto gira come la ruota, sebbene avanzi come la vettura. E' forse per questo che il catalogo delle opere di Hitchcock è il catalogo dei cataloghi dell'opera di Hitchcock.

F. F.

1936: The Secret Agent

Se Alfred Htchcock aveva già saputo turbare, attraverso i precedenti film di spionaggio, **The man who knew too much** e **The thirty-nine steps**, la coscienza felice dello spettatore, intorpidita ed aliena dal preoccuparsi troppo del pericolo nazista, con **The secret agent** si esclude qualsiasi possibilità di risveglio tranquillizzante dal sogno cinematografico. Da Somerset Maugham è la storia di un incubo sulla violenza, che nasce dalla morte e finisce con la morte, dalla sparizione di Edgar Brodie al sacrificio di Caypor fino alla strage finale, al disastro, alla generalizzazione macroscopica del primo piccolo delitto. Nulla e nessuno possono darsi come estranei ai tentacoli della sopraffazione: dove violenza regna...
La violenza mistificata dai dolci sorrisi, femminile e piacevole, la gaia violenza di Peter Lorre, trapuntata di cinismo, quella intellettuale di Ashenden, raziocinante, ricca di ostinazione ma succube di una stupida moralità, la violenza che non appare e si cela nell'imprevisto, in un albergo lussuoso della Svizzera neutrale, nella galanteria di un affascinante turista americano, in una innocua fabbrica di cioccolato.
Esiste un momento dell'intrigo in cui qualcuno, non a caso una donna, tenta di sfuggire all'orribile macchina dell'assassinio, all'incubo della distruzione: è dopo l'inutile morte dell'ignaro gentleman che il precario equilibrio tra i tre agenti, fondato sul principio dell'eliminazione come necessità, si frantuma, provocando una crisi dei più deboli. Se è accettata la logica che una spia nemica, per regola di guerra, venga soppressa, e si dà già un risolversi a priori delittuoso, non è sopportabile però che siano coinvolti gli innocenti, i non giocatori sulla scacchiera della finzione. L'armonia si rompe: Elsa Carrington rinuncia a proseguire nel suo incarico e si allontana dal luogo privilegiato della sua maledizione, in fuga dallo spettro cupo della guerra, verso un roseo sogno di purificazione dal sangue e dalla paura. Ma lo abbiamo detto, non esiste pace per nessuno in questo 1936, né per gli spettatori del dramma compartecipi loro malgrado, né per i protagonisti. Elsa Carrington spera la sua pace nel viaggio lontano con Robert Marvin, magari negli USA, ma si inganna; ciò a cui era sfuggita ritorna a perseguitarla: Marvin, il play-boy americano non è che il risvolto degli uomini appena lasciati, un loro sosia, il nazismo sotto la raffinatezza del dandy. Hitchcock non ha abbandonato il suo atteggiamento morale contro la violenza cinica, ed offre una possibile catarsi, un po' di respiro. L'eroe e l'eroina si riuniscono sul cadavere del simpatico spione messicano, tra le grida dei feriti; la violenza fisica più brutale perisce e si autodistrugge, ma è tutt'altro che uno scioglimento. L'incubo si perpetua nella nuova fittizia armonia, e nel film successivo. **The secret agent** diventerà **Agent Secret** (1) stabilendo una continuità anche nominale tra il ritorno di Edgar e di Elsa in Inghilterra, la loro volontà di tenersi fuori, in futuro, da simili pasticci, e le imprese di Verloc a Trafalgar square, che mirano a sabotare la più intima vita stessa degli ignari spettatori.

F. C.

1937: Young and Innocent

Casualmente, forse, ma comunque a sostegno delle accuse di stanco cinefilismo d'imitazione che ci vengono rivolte, accade che nessuno di noi abbia mai visto il film per intero. Di conseguenza si è posta una situazione simile a quella rappresentata nel prologo di **The Man from the Alamo**, con la differenza del completo anti-esibizionismo per chi la sorte avesse designato a ripercorrere la pista del falso traditore boetticheriano. Mancando dunque secondi fini alla mistificazione, la denuncio subito e mi limito a commentare l'ultima sequenza di **Young and innocent**.
Il carrello in avanti che la apre viola audacemente una realtà ancora non rivelata all'indagine del protagonista, e lo fa con la sola partecipazione del mio sguardo, fino a condurlo al punto finale della ricerca che costituisce l'azione di tutto il film: il p.p. del vero colpevole del delitto di cui è accusato il protagonista. In questo momento si pongono i tre conflitti fondamentali su cui è costruita la sequenza. Le scoperte del nostro occhio e il non venir imitati in esse dal protagonista, la volontà del colpevole (il batterista) e l'agire della forza interna che lo domina; l'avvicinarsi del limite di tempo posto dall'imminente arresto del protagonista, e l'avvicinarsi del momento in cui il colpevole gli si rivelerà come tale. Le uniche due forze attive che danno vita a questi conflitti sono dunque il tempo e quella che conduce i protagonisti alla ripetizione della primitiva esperienza del nostro sguardo. L'origine di questa forza risiede nell'intelligenza del burattinaio puritano il quale all'inizio ci aveva fatto violentare la realtà, mostrandocene il segreto, custodito nel suo centro, e che ora lo propaga da quel centro ai diversi semicerchi concentrici della sala da ballo, fino a raggiungerne i bordi estremi (l'uscita) dove si trovano i protagonisti. Ogni partecipazione umana resta al di fuori di questo lungo e accidentale abbattimento degli invisibili sipari di false apparenze che proteggono il colpevole; esso è dapprima opera della paura che fa agire il batterista inconsapevolmente contro la propria volontà; in seguito l'ultimo di questi sipari è lacerato da un movimento opposto al precedente, che dai margini estremi della sala va verso il centro e viene compiuto dalla protagonista con un motivo opposto all'effetto che poi genera (nel prestare aiuto al batterista ella lo identifica e dunque implicitamente lo condanna). Al centro di questa rivelazione resta il fatto più misterioso del film, un intenso sbattere d'occhi, catalizzato però dal suo essere segno di una colpevolezza nota. E il burattinaio resta insoddisfatto, perché condannato a farsi scambiare per il caso, e alla fine di **Murder** addirittura per se stesso. Nell'ombra invece Farley Granger carica il revolver, e già lo porge a James Stewart...

O. D. F.

---

(1) Titolo francese di **Sabotage**.

1938: The Lady Vanishes

L'avventura di Iris Henderson fra la neve dei Balcani si muove come un gioco ad incastro, combinazione di minuscoli pezzi, nessuno individualmente rivelatorio, ma densi di significato se accostati fino a combaciare, a dar forma **definita** ma non **definitiva** ad un puzzle. Ad un primo livello il puzzle è il film stesso, nella sua struttura di commedia, dramma, commistione di generi, musicale avventuroso western sentimentale e soprattutto fantastique. Non esiste barriera delimitabile fra le interferenze, la storia sentimentale si trasforma in caccia pericolosa a temibili spioni, il vaggio tra le montagne della nuova Mata Hari si scontra con un assalto al treno in piena regola western, l'idillio del motivetto musicale nasconde la chiave di tutta l'operazione sotterranea.
La stessa misteriosa signorina Froy dissimula l'armonia e la molteplicità, lei, sola, si pone metafora illuminante di ogni inquadratura del film: vecchietta spassosa e reumatica, devota ai songs popolari, di volta in volta esperta mistificatrice dall'abile travestimento, indifesa compagna, lucida e razionale tempista in situazioni rischiose, imprevedibile fantasma che compare e svanisce. Se Dame May Whitty è sufficiente a significare **The lady vanishes**, ogni aspetto dell'intrigo si guarda bene dallo smentire la simbiosi; il centro della storia rimane in ogni istante fissato alla spia in gonnella, ma coinvolge le comparse e le funzionalizza trasformandole in tante signorine Froy. Il gioco delle inversioni dei ruoli, gli agenti nemici candide suore, il musicista-detective, i vigliacchi che diventano eroi e viceversa, durante il viaggio fantastico nel luogo privilegiato del sogno e della morte.
Due sole alla fine le realtà che sentiamo acquisite, conquista stabile e definitiva: la stazioncina di montagna, l'atmosfera caricaturale, l'humour, i suonatori di serenate e poi a Londra, negli uffici di Scotland Yard, la stessa armonia di quella prima sera, la medesima canzone; tutto quello che ci rimane, l'unico trait d'union, come se il treno la guerra la morte non fossero mai esistiti al di fuori della nostra testa.

F. C.

1946: Notorious

Notorious è un grande film d'amore che finisce così: Alicia è in preda all'arsenico che la madre di Sebastian le fa bere nel caffè da molte settimane e ormai è morente nel letto di una stanza isolata nella grande casa di Sebastian covo dei cospiratori neonazisti. Devlin finalmente si rende conto che qualcosa non va, i mancati appuntamenti sulla panchina-confessionale lo insospettiscono, e si decide a introdursi nella casa. Riesce nell'intento e raggiunge la stanza di Alicia. (Soggettiva di Alicia parallela a un'altra soggettiva dell'inizio [Alicia ubriaca vede Devlin di sbieco], Alicia vede Devlin accanto alla porta, ma adesso, siccome egli viene per salvarla, l'immagine sbieca si raddrizza in un equilibrio rassicurante). Alicia è priva di forza, Devlin deve sollevarla fra le braccia per farla uscire. Finalmente in questo gesto c'è la parola che li salva entrambi. Sebastian e sua madre sono costretti ad aiutarli perché i nazisti non capiscano che Alicia è una spia, e i due salgono su un'auto che li conduce via. Sebastian resta nella casa, al suo destino, perché nessuno lo ama. Da come si può forse intendere da questa descrizione, **Notorious** è il film di Hitchcock che più si presta a interpretazioni mitico-simboliche. La casa di Sebastian è un purgatorio in cui "nel mezzo del cammin di nostra vita..." Alicia deve scontare la sua esistenza dissoluta; l'in-

capacità di Devlin di pronunciare la parola che fermerebbe Alicia
è la disubbidienza di Orfeo che ama troppo severamente Euridice.
Fra questi due poli si snoda una trama poliziesca fra le più per-
fette che Ben Hecht abbia scritto (e che annovera le più belle
scene che Hitchcock abbia diretto: il travelling dall'alto durante la
festa fino a isolare la chiave della cantina, il bacio in un sensua-
le piano sequenza durante una telefonata, i colloqui sulla panchina
fra la Bergman e Cary Grant), trama gialla che, però, non perde
mai di vista che sono i sentimenti a muovere i personaggi. Devlin,
infatti, procede di incomprensione in incomprensione, l'amore lo
acceca e non c'è gesto o vicissitudine di Alicia che egli non inter-
preti male o meschinamente. Ed anche le azioni degli altri perso-
naggi finiscono per motivarsi individualisticamente: Sebastian è
sinceramente innamorato di sua moglie e sua madre è veramente
anche gelosa di sua nuora. In definitiva **Notorious** è il dramma di
chi non ha abbastanza fede; il culmine raggiunto il quale tutti i no-
di si sciolgono è lo stesso di **Ordet** di Dreyer: bisogna avere la
forza e la fede di pronunciare una parola. Se Devlin amasse in mo-
do giusto Alicia, la fermerebbe; se Alicia amasse in modo giusto
se stessa non aspetterebbe Devlin, ma rifiuterebbe il pericoloso
incarico. Itinerario spirituale **Notorious** raggiunge la perfezione qua-
si in ogni sequenza, ma c'è n'è una che va citata. Quando Devlin
e Alicia scoprono l'uranio in cantina sono sorpresi da Sebastian;
allora Devlin bacia la donna facendo credere al marito che la loro
permanenza in quel luogo sia dovuta soltanto a un banale conve-
gno d'amore.
Ecco come un film rivela se stesso! Il congegno 'giallo' — il so-
spetto di Sebastian sui motivi reali dell'amicizia fra Devlin e Ali-
cia — scatta e viene dirottato sulla storia d'amore dei protagoni-
sti che è seconda alla storia poliziesca, ma è prima e principale
nel film. Così la storia gialla prosegue e i personaggi si sono ri-
scattati e nobilitati quali protagonisti di una storia d'amore.
L'ultima inquadratura di **Notorious** riassume i due strati della trama
e testimonia della grande giustizia che anima Alfred Hitchcock:
in totale vediamo Sebastian che respinto da Devlin è costretto a
rientrare in casa. Questo vuol dire che Sebastian morrà e che le
spie sono sconfitte, ma vuol dire anche che, risolta la storia d'amo-
re fra Devlin e Alicia, resta aperta quella disperata di Sebastian
ed è giusto che su di lui si concluda un grande film che vuole
identificare la Salvezza nell'Amore.

M. P.

1947: The Paradine Case

Fra Gregory Peck che avrebbe dovuto essere Laurence Olivier e
Alida Valli che avrebbe dovuto essere Greta Garbo (progetti non
graditi a Selznick), nasce un rapporto deprecabile, assurdo, irra-
zionale. L'avvocato Keane non fa il suo dovere. Questa è la terri-
bile colpa di cui si macchia e **Il caso Paradine** ne racconta la
sciocca decadenza.
Il caso Paradine allinea sette protagonisti. Escluso l'avvocato, gli
altri sei sono perfetti o perfetti nella loro imperfezione. Madda-
lena Paradine è un'assassina, Gay Keane una moglie fedele, il giu-
dice Horfield laidamente giusto, eccetera. Fra tanta coerenza, lo
avvocato Keane si permette di sbagliare.
Il caso Paradine, nel raccontare la sciocca decadenza di Keane,
sublima la perfezione degli altri, dando ad ognuno quello che si
merita, a Cesare quel che è di Cesare. Allora questo film non ama-
to (a torto) da Hitchcock, diventa un film sulla morale della mo-
rale. Un film descrittivo.

Un esempio per spiegarmi meglio. Il giudice, Charles Laughton, condanna a morte Alida Valli, ma l'annuncio non viene dato allo spettatore in una sequenza ambientata in tribunale, com'era logico aspettarsi, bensì in casa del giudice stesso. E le parole vengono pronunciate sul viso della moglie del giudice, Ethel Barrymore, che, appunto, è l'unica a provare un sentimento adeguato alla circostanza: la pietà.
In altre parole, siccome il fenomeno è ricorrente nel film, i sei personaggi si descrivono e vengono descritti come in un romanzo di Galsworthy: tutti provano il sentimento giusto al momento giusto (amano, odiano, uccidono, giudicano). Ma non Keane. Quindi **Il caso Paradine** è un film altamente edificante e profondamente irrealistico, nel quale l'errore di un uomo deve fare i conti con le azioni dei sei personaggi. Ancora una volta un "personaggio" di Hitchcock è profondamente solo, anormale nel contesto in cui si dibatte. Il fatto che intorno a lui, invece delle città o dei continenti di **North by Northwest**, ci siano dei personaggi non deve trarre in inganno, sempre di una solitudine spirituale si tratta. Se il fuggitivo Cary Grant si difende dall'incubo di una realtà misteriosa e pericolosa, Gregory Peck deve fare i conti con una realtà tanto certa da essere stereotipata. Se soccombe è perché non ha la forza del gatto di **Caccia al ladro**, né il suo spirito, e non si maschera da personaggio. Non sa essere abbastanza immorale per vincere la moralità di sei comportamenti messi in moto, ma non suscettibili di evoluzione, dalla passione di Maddalena Paradine per un certo André Latour.

M. P.

1948: Rope

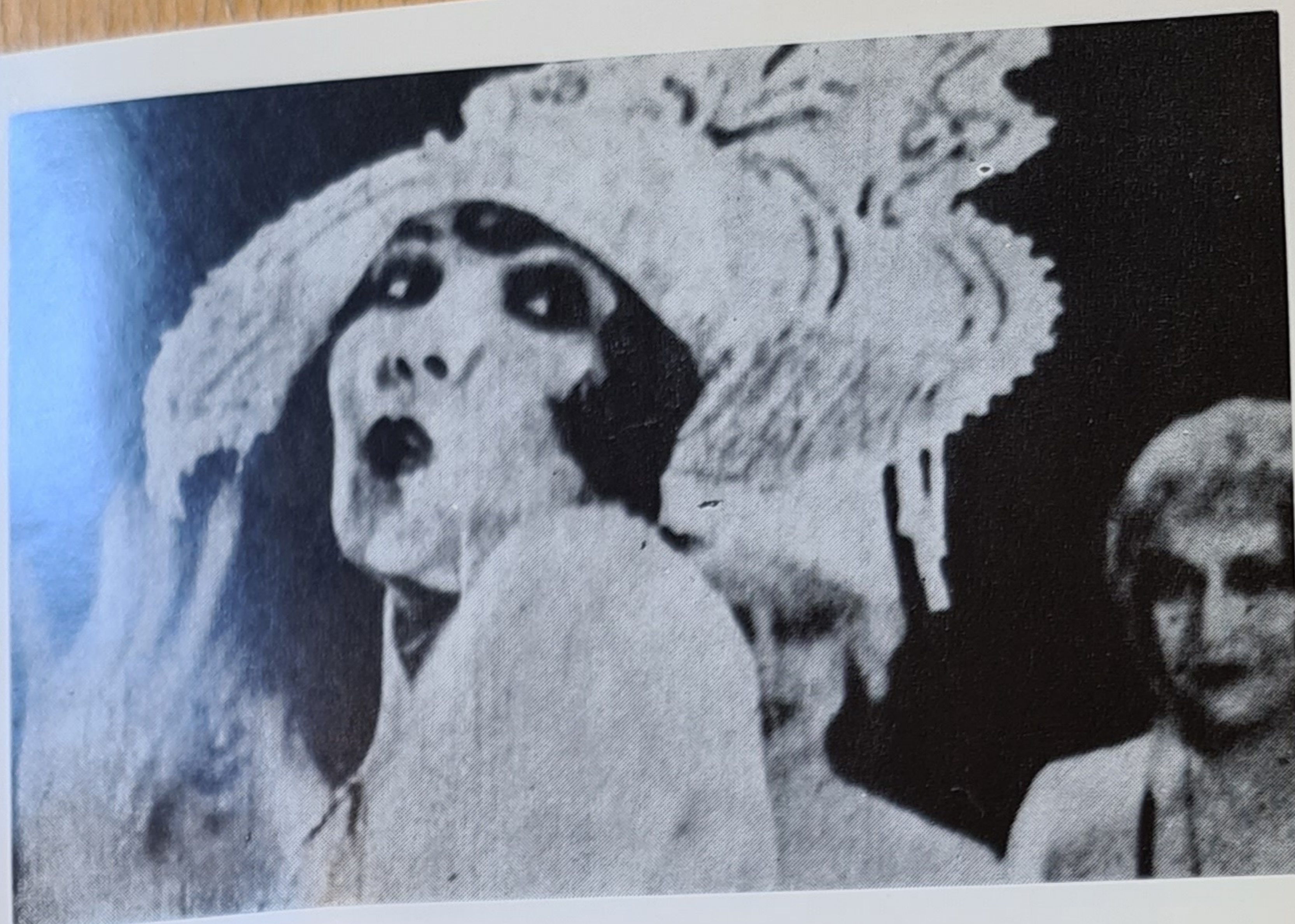
Gli attori teatrali di **Murder** devono scegliere fra restare prigionieri delle misteriose leggi dello spettacolo teatrale, che li avvolgono in una nube di luce costringendoli a inumane movenze, vestiti da folletti, oppure uscirne e venire interrogati dagli agenti di polizia che attendono immobili nella stessa inquadratura, fuori della nube. In **Rope** (Nodo alla gola o Cocktail per un cadavere) la nube sono le false apparenze entro cui si muovono i protagonisti per mascherare le tracce di un evento, segno della loro punibilità. Distrutta la nube, dunque, verrebbero distrutti anche i protagonisti. Il presentarsi e il crescere di questa eventualità costituisce il soggetto cinematografico del film. Quanto agli elementi che caratterizzano la forma definitiva di tale soggetto, cercherò di evocarne alcuni: i rimanenti, cioè tutti, sono **Rope**.
Vedo Brandon riporre l'arma del crimine in un cassetto della cucina e contemporaneamente vedo la governante, ignara del crimine, muoversi nelle stanze da cui la porta a ventola della cucina è ben visibile. L'imprevedibilità dell'esito di questa situazione, collegato alla distruzione della nube, risiede dunque nei movimenti, casuali, dello sguardo della governante, in riferimento a una ben limitata porzione di spazio, per il tempo dell'azione breve che vi si sta svolgendo, e nei momenti di questo tempo in cui tale azione non è mascherata dalla porta. E' dunque esaltando il potere del mio sguardo che H. ne acuisce l'assoluta dipendenza da tutto ciò che accade sullo schermo. Un altro potenziale elemento distruttore della nuvola, cioé dell'universo di apparenze che difende i protagonisti è la tendenza di uno di essi a portarsi ai margini estremi di questo universo per il gusto del giuoco. Un esempio. I due ex-fidanzati (Janet Walker e Kenneth Lawrence) sospettano che l'assenza di David, attuale fidanzato di Janet (e vittima del crimine che Brandon e Charles nascondono), sia intenzionale da parte di Brandon. Janet e Kenneth lo chiamano a render conto di ciò, posti ai lati dell'inquadratura che li riprende da vicino, e con lo sguardo rivolto verso Brandon che avanza, con la solita disinvoltura, verso il fondo del vicolo cieco rappresentato dal triangolo di sguardi (di Kenneth, di Janet e, al vertice, mio cioè della m.d.p.) a cui ci si immagina che Brandon non possa nascondere nulla. Ma questi, invece di strabuzzare gli occhi come fa Cary Grant alla fine della scena del bagno in mare di **To catch a thief** non si smarrisce affatto e riesce ad eludere almeno temporaneamente i sospetti dei due invitati; ma ecco che sulla sinistra dell'inquadratura, tra Brandon e uno dei suoi interlocutori, compare, in campo lungo, il volto del professor Rupert, che osserva, non visto, la scena e infrange l'equilibrio (il nuovo triangolo di soli personaggi) costruito da Brandon sulla menzogna. Lo sguardo e l'intelligenza di Rupert saranno d'ora in poi la principale minaccia che grava sull'esistenza dell'universo di false apparenze, della messinscena di Brandon, della nube.
Fin da principio questo sguardo si rivela un pericoloso distruttore di false apparenze. Rupert, per esempio, si pone al centro di un'inquadratura ai cui lati, inquadrate frontalmente, Janet e la signora Atwater stanno intavolando una conversazione di critica cinematografica a base di frasi esclamative (tipo « simply divine, ecc. »); egli semplicemente si inserisce nella conversazione aggiungendosi al coro delle frasi fatte su un film di cui nessuno ricorda il titolo. La signora Atwater non solo non si accorge del fatto che Rupert non conosce l'esistenza del film e quindi si sta prendendo giuoco di lei, ma nell'esternare la gioia per l'affinità delle emozioni estetiche provate, porta per la seconda volta al seno una mano pallida dalle lunghe unghie dipinte in scarlatto. Coprendo il vuoto centrale dell'inquadratura (e formando un triangolo con le due donne) e fingendo di coprire una falla trascurabile della conversazione (nessuno ricorda il titolo del film) Rupert denuncia la causa di questa falla e cioè il vuoto su cui la conversazione è costruita (l'assenza del ricordo del film). L'ironia di cui Rupert si dimostra capace già preannuncia la sua attitudine nei confronti della nube protagonista, costruita anch'essa sul mascheramento delle vere ragioni di un'assenza (quella di David). Questa sua attitudine non consiste nel distruggere gradualmente le false apparenze, edificate da Brandon e Charles, per conoscere il segreto che esse nascondono, bensì nell'accumulare una serie di dati che lo incuriosiscono (i due p.p. di Rupert, che osserva, non visto, ce ne informano) senza che noi si sappia mai fino a che punto essi fanno ciò. In questo modo se **Rope** è un film esotico che rappresenta un universo che si difende dai corpi estranei che cercano di distruggerlo, la sua originalità consiste non solo nel fatto che i popolatori di questo universo non difendono se stessi ma un proprio segreto e nel continuo mutare di aspetto della frontiera, del sipario che divide i difensori dalle forze distruttrici e nasconde i primi agli occhi dei secondi; ma anche e soprattutto nel nostro non poter mai sapere o vedere, ma soltanto intuire a qual punto sia giunta l'opera delle forze distruttrici. Se dunque, per esempio, in **King Kong**, la suddetta frontiera o sipario aveva una sua precisa definizione geografica, in **Rope** questa definizione muta imprevedibilmente e la si riesce a vedere solo per l'attimo in cui essa si presenta (cfr. le sequenze descritte). Ma è pur sicuro che essa si indebolisce continuamente. Ciò avviene, per esempio, nel mutare dello sfondo su cui si muovono i personaggi, i colori della città che cambiano, il sorgere della notte, l'assenza di David che si fa avvertire sempre di più nelle domande preoccupate di suo padre e nell'ansia differente di Charles, più vicina a quella del batterista di **Young and innocent**, e ancora nella grande insegna luminosa che compare dietro le fi-

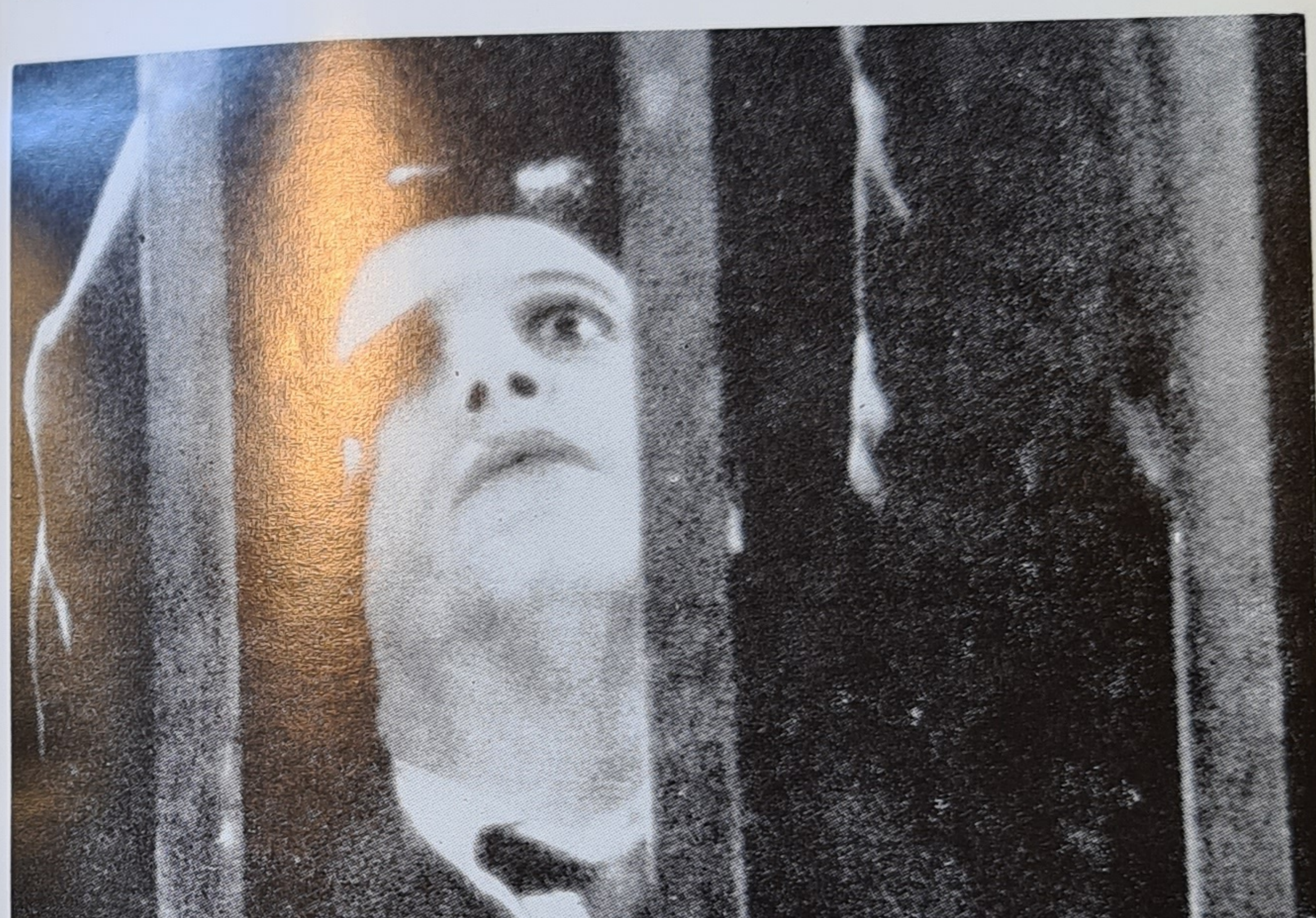
(segue a pag. 41)

Didascalie delle fotografie

1) Virginia Valli in THE PLEASURE GARDEN, 1925, di Alfred Hitchcock.
2) Ivor Novello in THE LODGER, 1926.
3) Malcolm Keen in THE MANXMAN, 1929.
4) RICH AND STRANGE, 1932.
5) Anne Gray e John Stuart in NUMBER SEVENTEEN, 1932.
6) Edna Best in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1934.
7) Ingrid Bergman e Cary Grant in NOTORIOUS, 1946.
8) Gregory Peck e Alida Valli in THE PARADINE CASE, 1947.
9) Sean Connery e 'Tippi' Hedren in MARNIE, 1964.
10) Bruno Cattaneo e Nicole Tessier in FUORI CAMPO di Peter Del Monte.
11) Antoine Bordier e Elsbeth Schoch in LA POMME di Michel Soutter.
12) William Holden in IL MUCCHIO SELVAGGIO di Sam Peckinpah.

1





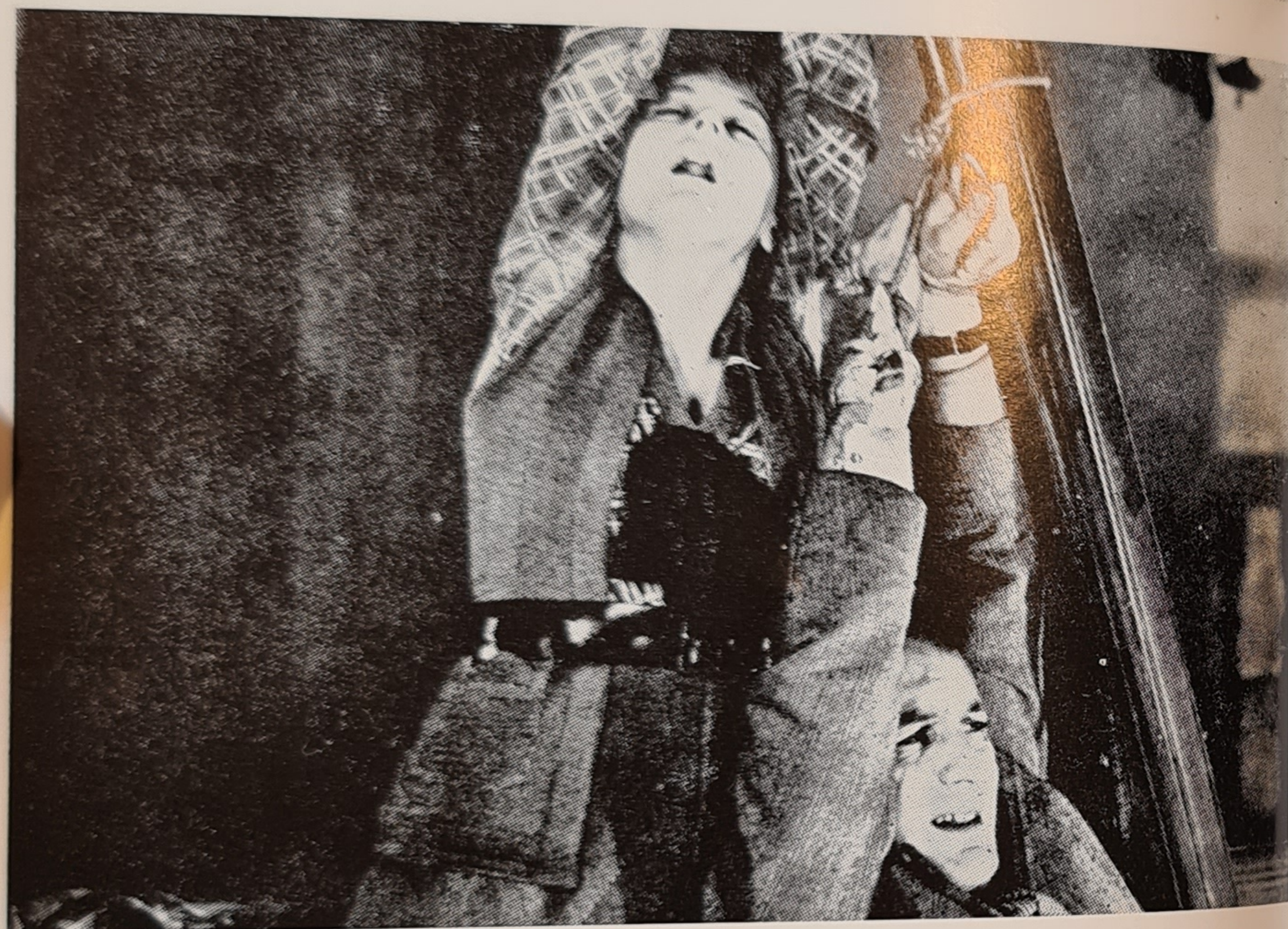
2



3

4





5



6

7





8



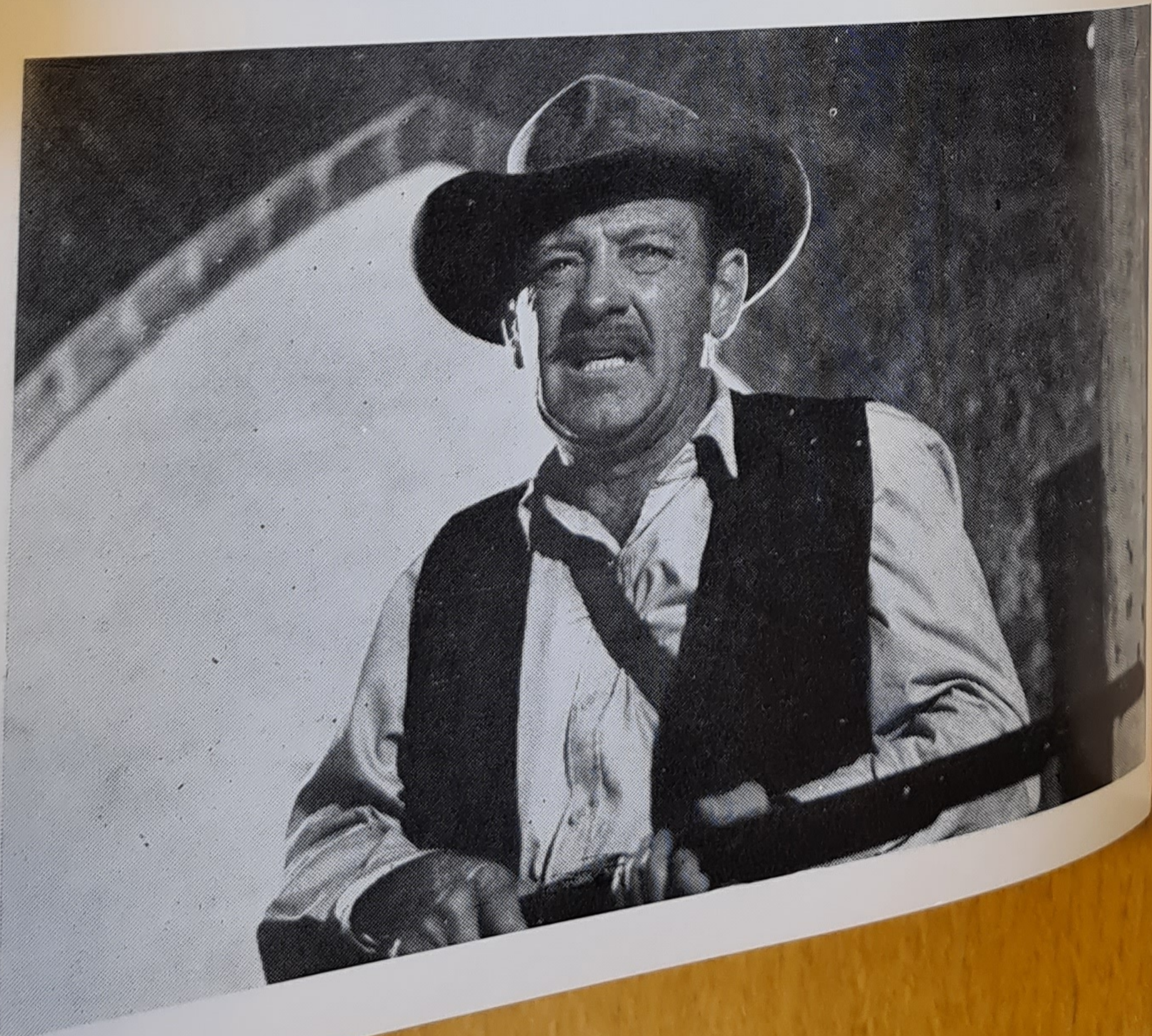
9

10





11



2

(segue da pag. 39)

nestre più piccole della stanza, insolito e temporaneo punto di riferimento per il mio sguardo e insieme limite estremo di questo. Gli invitati lasciano l'appartamento, Brandon e Charles si apprestano forse a chiudere le grandi tende scure, aperte dopo il delitto, a limitare l'orizzonte del mio occhio all'universo che si difende, alla nube; ma le ombre del mondo esterno in cui credevamo di aver rigettato tutti i suoi appartenenti sorgono dapprima con la telefonata, poi con la presenza di Rupert, il suo sguardo e le parole che distruggono l'universo protagonista, mostrando la inadeguatezza della sua azione rispetto alle presunte giustificazioni teoriche (''lui era migliore di voi...'' (1)), infine con un aprire di finestra e uno sparo, che infrangono il sipario di spazio di suoni che per tutto il film separavano, non solo i protagonisti, ma anche il mio sguardo e soprattutto il mio udito da tutto ciò che accadeva oltre questo sipario. Negato all'onnipossenza (dell'occhio e dell'orecchio) ascolto stupefatto, come gli immobili personaggi, l'urlo crescente della sirena della polizia. Si tratta della ripetizione, a livello ipnotico, della prima immagine del film: un poliziotto, con un gesto di proibizione (all'indirizzo dell'obiettivo della m.d.p.) arresta il movimento precedente al suo gesto (quello delle auto) e fa attraversare Alfred Hitchcock.

O. D. F.

1952: I Confess

Come Brandon in **Rope**, Padre Logan in **I confess** (Io confesso) ha un segreto da mantenere; pena, non la morte fisica, ma quella spirituale o comunque il fallimento della vita: confessare il segreto equivarrebbe a non confessare mai più. Mantenerlo significa forse morire, vittima di questo equivoco. Il film mostra l'ingigantirsi delle dimensioni di questo equivoco; e più che a **The manxman**, scusate il parogone, assomiglierebbe a **The fixer** (1) coi suoi principali elementi drammatici statici e prevedibili fin dall'inizio (il silenzio di Padre Logan, il silenzio di Otto Keller, e il poco peso che invece viene dato al personaggio di Alma Keller) se H., per usare un termine alla moda, non fosse un visionario. Di conseguenza, possiamo vedere lo sguardo dell'ispettore Larrue in p.p.p. mentre si sposta dal vero colpevole a quello falso; Padre Logan davanti ai flash che lo colpiscono sulla soglia della casa di Wallet e già preannunciano la violenza dello sguardo a cui egli dovrà in seguito esporsi; Padre Logan uscire dal tribunale, tra gli sguardi ostili della folla che indicano una conseguenza intuibilmente stabile dell'equivoco di cui egli è e rimane vittima: per essersi comportato come Charles Boyer in **Thunder in the East** (Bagliori a Oriente di Charles Vidor) riceve una punizione più cinematografica e dunque più drammatica dell'amputazione di un braccio.

Ma le visioni meno oblievoli vengono dal film muto, quasi autonomo da **I confess**, che corrisponde al racconto di Ruth Grandfort in cui le parole di questo personaggio assolvono la funzione propria delle didascalie. L'ultimo ballo prima della partenza

(1) L'altra parte del discorso di Rupert (quando lascia capire che il delitto dei suoi ex-allievi ha cambiato le sue idee sulla legittimità dell'omicidio) può essere ricollegato alla didascalia iniziale del film e come questa risulta del tutto avulsa da **Rope**. Si può pensare che A. H. le abbia inserite in previsione dei travagli censorii che il film avrebbe subito.

(1) « L'uomo di Kiev » di John Frankenheimer.

per il fronte, l'erotismo che risiede nella semplice vicinanza dei corpi dei ballerini (relativamente al contesto sacerdotale e criminoso in cui abbiamo visto inseriti Ruth e Logan fino ad ora), il matrimonio forzato, poi la gita in campagna degli ex-amanti mentre Ruth si è già sposata a un uomo che non ama, il cielo plumbeo grava sul dialogo dei due sconfitti, lo scoppio del temporale li costringe a cercar rifugio in uno chalet (senza pareti, dunque) che il mattino seguente, al risveglio, li esporrà allo sguardo di Mr. Vilette, il quale riconosce Ruth e la saluta sollevandosi una paglietta, copricapo "geometrico" già imperante in un incubo langhiano (**The woman in the window**). In seguito Vilette rappresenta per Ruth l'incubo di venir denunciata al marito per le apparenze di un presunto adulterio commesso con Logan: per indicarci il progredire di questo incubo H. dapprima mostra Ruth che vede Vilette alla cerimonia della consacrazione di Logan, nell'immagine successiva vediamo soltanto lo sguardo turbato di Ruth che alla vista di Vilette nel ristorante cerca di non farsene accorgere dal marito (vediamo dunque solo gli effetti della presenza di Vilette, che le sole "didascalie" sonore bastano ad enunciare), infine vediamo Vilette che inizia a ricattare Ruth al tribunale, parlando con lei (entrambi sono inquadrati dall'alto) accanto al parapetto, che copre, in parte, il baratro nel cui fondo sta lavorando l'ignaro marito di Ruth. Nell'ultima immagine del racconto di Ruth, vediamo questa che, inquadrata dall'alto, si reca verso la casa di Vilette, la mattina dopo il delitto, e dopo un lieve carrello in avanti scopriamo insieme a lei Padre Logan, immobile, in una situazione già vista qualche sequenza prima. Come molti finali di H., anche la conclusione di questo cortometraggio muto pone fine a un incubo (con la morte di Vilette) mentre ne dà inizio a un altro, anche più coinvolgente (l'equivoco centrale della colpevolezza di Logan); la novità sta nel fatto che il secondo incubo non è in un'inquadratura o in una sequenza (il ritorno a Londra in **Rich and strange**, il rientro nella casa di Claude Rains in **Notorious**, il ritorno a San Francisco nel vero finale di **The birds**,...) ma in un film intero: ricadiamo infatti in **I confess**.

O. D. F.

1954: Dial M for Murder

Margot: "Suppose I'd found it". Inspector Hubbard "But you didn't" (1). A questo punto, se anche Grace Kelly lasciasse cadere a terra un bicchiere, come fa Ethel Barrymore alla fine di **The Paradine case**, la situazione non potrebbe sembrare più drammatica. Ciò che **appare** davanti agli occhi dell'ispettore Hubbard domina incontrastato su tutti i personaggi, egli stesso compreso. A differenza del professore Rupert in **Rope** il quale si serviva del suo sguardo per capire una situazione, egli serve il suo sguardo quando l'ha già capita. Un solo momento aberrante: ce ne informa il carrello in avanti su Mark, immobile, accusato dalla voce fuori campo di Tom di aver mal influenzato la giuria con la sua passata relazione con Margot. Per un attimo è venuto meno il potere delle tracce visibili di un evento, unica arma del conflitto (tra la menzogna e la verità) su cui è costruito il film, e costante punto di riferimento della nostra attenzione.
Ma non è questo il solo momento di smarrimento.
Nell'elencare gli altri, procedo in disordine.

(1) Margot « Supponga che, per caso, avessi trovato la chiave » Ispettore Hubbard « E invece non l'ha trovata ».

I due baci di Margot. La fissità incontrastata e l'analogia riconoscibile come centri d'attenzione: da qui la rilevanza di una variazione (il cambio dell'uomo). Le ombre degli amanti, proiettate sul muro, si separano all'aprir di porta del marito. Due azioni sono rappresentate attraverso un unico segno immediato (sonoro: i passi; e visivo: le ombre) del loro svolgersi simultaneo, segno che obbliga le mie facoltà percettive a un'insolita attività di scoperta e a un'altrettanto insolita passività rispetto a un evento di cui non vedo che i riflessi.
Il bastone sulla poltrona, Tom in poltrona, inquadrato dal basso, Tom dice a Lesgate perché questi non può rifiutare la sua proposta, stacco, p.p. di Lesgate con le spalle vicine al muro, voce fuori campo di Tom che continua "Isn't it" (che sta per "vero?" ma suona più naturale). Quando l'animale acquatico, immobile, ha già inghiottito la sua vittima, getta i suoi orpelli e mostra progressivamente la situazione in cui la vittima è caduta e non se ne era accorta per la stessa ragione per cui anche noi non ce ne eravamo resi conto: "ipnotizzati", in parte, dal racconto di Tom, non avevamo compreso lo scopo nascosto dei gesti, apparentemente casuali, che egli compiva.
I meccanismi della centrale telefonica trasmettono automaticamente la chiamata di Tom. Un evento, parte della nostra esperienza quotidiana, viene mostrato in tutto lo spazio in cui accade, cosa invece estremamente insolita a vedersi nell'esperienza quotidiana, per di più se senza alcun riferimento ai corpi che non intervengono nell'azione (cfr. l'inquadratura-dettaglio del polpastrello di Tom posato sulla M del telefono). Per H. è il gravare di una attesa ottenuto senza falsificare le dimensioni (di spazio e di tempo) dell'evento rappresentato (la telefonata); per Truffaut (sequenza della posta pneumatica in **Baisers volés**) è un modo di conoscere e di accettare, forse, l'implacabile irrevocabilità che non dipende dal personaggio che prende la decisione, o da altri, ma è quasi una legge universale dell'accadere, un invito, privo di promessa alcuna, a liberarsi dalla paura di agire: ciò che probabilmente Truffaut si attendeva da H., senza confessarlo, senza pronunciare accuse, perché sapeva di aver già trovato molto e di dover cercare ancora tutto.
Il braccio nudo teso in avanti, di Margot che implora fiducia, sovrastato da tre figure scure, verticali (Tom e l'ispettore); la mano di Ann Todd che accarezza il volto in p.p. di Gregory Peck, un uomo già distrutto, per soffocarlo di incomprensivo affetto negli ultimi fotogrammi di **The Paradine case.** Due brevi eccezioni all'apparente onnicomprensività del mio sguardo non mutano i rapporti reali fra gli oggetti rappresentati, e neppure interrompono la continuità dell'azione come invece faceva un altro piano di mani inquadrate separatamente dal resto del corpo: quelle che deponevano un velo da sposa sul capo della protagonista di **The manxman** (la citazione più diretta di questo piano in **Dial M for murder** va rinvenuta nella mediocre sequenza del processo allorché due mani depongono sulla testa del giudice il copricapo segno del suo potere). Esse pongono bensì in evidenza un carattere della situazione che va creandosi, il quale è sufficiente a farne intuire gli sviluppi futuri che non vi sarà neppur bisogno di filmare.

In **The secret agent** (scena dell'omicidio sulla neve), Madeleine Carroll vuole impedire un fatto ma non può perché lo guarda mentre è immobile e lontana, insieme al nostro occhio.
In **Suspicion** (scena dell'attacco improvviso del male di Beaky che lo subisce immobile) Joan Fontaine guarda, immobile, un evento da vicino e vuole impedirlo, ma non può perché un altro osservatore immobile (C. Grant), interessato al compiersi del-

l'evento le fa apparire inutile ogni intervento; noi non sappiamo se egli dice il vero o no.
Nella scena finale di **Dial M for murder** (Il delito perfetto) l'ispettore Hubbard è costretto a non intervenire nell'azione che sta osservando (Tom che dapprima rinuncia ad entrare in casa...) perché il potere di cambiare radicalmente la situazione gli può essere conferito solo dall'osservazione di un fatto, segno della colpevolezza di Tom (già nota a Hubbard), fatto che potrà avvenire o no a seconda del caso. Mentre il fatto poi diventa sempre più probante Tom compie nuovamente un movimento semicircolare che prima possiamo soltanto vedere e poi soltanto udire, intorno al punto di osservazione di Hubbard e nostro.
Il momento decisivo (Tom tra le scale e la porta: si ricorderà o no della chiave?) potremo conoscerlo solo da una sua conseguenza: Tom apre la porta e con questo gesto si condanna da solo, forse perché entra nel luogo deputato della sala cinematografica, dove si trova Hubbard spettatore delegato e onnipossente.
Un anno dopo tra i personaggi di A.H. nasce lo spettatore più illustre e più immobile; ma non ho visto **Rear Window**.

O. D. F.

1955: To Catch a Thief

Le avventure di John Robie il Gatto ci dicono che il mondo deve ripiegarsi, duplicarsi, riflettersi e concatenarsi, affinché le cose possano essere se stesse; ci dicono i cammini delle somiglianze e le regioni da esse attraversate. John Robie è l'eroe del Medesimo, il suo agone l'identità. L'intero suo essere è fatto a somiglianza dei segni, di immagini intersecate. Incessantemente lo percorre, senza mai varcare le frontiere nette della differenza, né raggiungere il cuore dell'identità. Il film stesso è più il suo dovere che la sua esistenza: senza posa deve consultarlo per sapere che fare e che dire e quali segni dare a se stesso e agli altri per mostrare che la sua natura è la stessa dell'opera dalla quale è uscito. E ogni episodio, ogni decisione, ogni impresa saranno segni del fatto che John Robie è realmente somigliante a tutti i segni da lui ricalcati. Ma se vuole essere loro somigliante è perché deve dimostrarli, è perché ormai i segni (leggibili) non corrispondono più agli esseri (visibili). La prodezza deve diventare prova: consiste non già nel trionfare realmente, ma nel trasformare la realtà in segno, segno attestante l'esatta conformità dei segni alle cose stesse. John Robie il Gatto è l'eroe dell'omologia, il suo dramma l'analogia. I segni (gli indizi) e le cose non si corrispondono; improvvisamente si confanno a un altro mistero. E' in questa difformità che John Robie vaga all'avventura: leggere il mondo per dimostrare il film che egli è realmente divenuto, il film che ha il dovere di proteggere dagli errori, dalle contraffazioni, dalle contaminazioni apocrife. Aggiungere i dettagli omessi, serbare la sua verità: tutto questo non va ricercato nel rapporto tra le immagini e il mondo, ma nella tenue e costante relazione che le immagini intrecciano tra loro. E' in questo gioco che si può vedere la crudele regione delle identità e delle differenze deridere all'infinito segni e somiglianze. Per cui tutti gli indici della somiglianza e della differenza, tutti i segni che ci mostrano che non dicono il vero, somigliano all'incantesimo che introduce la differenza nell'indubitabile della somiglianza. Questa magia è stata prevista e descritta di film in film: la differenza illusoria da essa introdotta non sarà altro che una somiglianza stregata. John Robie crede di smascherare e impone una maschera: la maschera ellittica e raddoppiata in cui emergono e si fronteggiano altri personaggi. Uno è Balestrero, l'altro è Hitchcock.

F. F.

1956: The Man Who Knew Too Much

E' sorprendente la rapidità con la quale James Stewart decide di lasciare Marrakesh, dove suo figlio Hank è stato rapito, e raggiungere Londra. E' in questo senso un uomo che sa troppo? Eppure non basta sapere, anzi si può dire che il sapere è il dramma più riposto dell'**Uomo che sapeva troppo**.
Si può anche dire che finché non sa nulla — nel senso più lato e hitchcockiano — la famiglia Mc Kenna è una famiglia felice, felice come Melania, come la Charlie dell'**Ombra del dubbio**. Ma quando un moribondo truccato da arabo dice a Ben qualcosa, allora ogni equilibrio si rivela superficiale e precipitiamo, con un sorprendente carrello indietro che precede i protagonisti terrorizzati al mercato, nel super-equilibrio di un film misterioso e perfetto.
Il sapere è un'angoscia alla quale bisogna prepararsi come a un intervento chirurgico: solo dopo averle somministrato dei calmanti, Ben si decide a dire a sua moglie Jo del rapimento.
Il sapere in **L'uomo che sapeva troppo** è una goccia di veleno che penetra e provoca lenti processi di fecondazione. Dà smanie, ansie, dolori, voglie. Le idee successive alla prima, all'idea-notizia, si susseguono e prendono vita con dolore. Un grido all'Albert Hall ne è il culmine, l'inganno ne è alimentatore.
Bisogna ritrovare il piccolo Hank, ma il rompicapo è un incubo mai visualizzato. Il sogno non è né l'Africa cartolinesca dei turisti McKenna, né la Londra rossiccia del technicolor; nei sogni l'incertezza è sovrana e, invece, qui tutto è certo. No, l'incubo, se è tale, è nell'ambiguità del reale. E' il grande inganno del sapere.
Ambrose Chapel, ecco il nome. Che c'è di più certo di un nome? Un elenco del telefono e si sa dove Mr Chapel abiti. Ma è un altro inganno.
Film a rime interne, **L'uomo che sapeva troppo** si risolve soltanto ubbidendo alle leggi del ritmo e della... morale.
La felice famiglia McKenna ha commesso due colpe, due atti irriverenti (Hank e il velo della donna araba in autobus e Ben al ristorante). Non resta che ripetere l'esperienza, sapendo di ripeterla. Ecco allora il grido di Doris Day (che sa dell'attentato) all'Albert Hall e la funzione interrotta alla... Ambrose Chapel.
Il sapere che era stata la loro rovina diviene la loro salvezza: sapendo di sapere si è salvi.
L'uomo che sapeva troppo è il più perfetto film di Hitchcock (quindi fra i più grandi del cinema americano), il più parabolico, per il percorso dei McKenna verso la coscienza della conoscenza, il più toccante, per la disperazione di Doris Day, il più puro, perché i congegni della trama — un rapimento — sono potenti nel racchiudere il film in un gioco estraneo a ogni intervento di ordine ideologico o scopertamente morale.

M. P.

1959: North by Northwest

La struttura di **North by Northwest** (Intrigo internazionale) è una struttura tipicamente hitchcockiana, cioè ambigua, apparentemente circolare nell'andamento emotivo e narrativo della storia, in real-

tà a spirale nell'auto-determinarsi della sua forma, dove i punti di fuga della spirale (l'ingresso e l'uscita dall'incubo, il sogno e il risveglio, il presagio e la coscienza ecc.) sono posti in mondi apparentemente opposti ma che in realtà, nella loro ambigua resa figurativa ed emotiva, possono indifferentemente prendere il posto l'uno dell'altro: l'incoscienza spesso è anche felicità (inconsapevole della sua incompiutezza), la vittoria quasi sempre una sconfitta.
All'inizio di **North by Northwest** Roger Thornhill (Cary Grant) nel suo piccolo mondo privato è un piccolo uomo-felice, alla fine del film e del suo-nostro viaggio, calato nel grande mondo della conoscenza e dell'esperienza, è un uomo certamente migliore ma anche un uomo che non può dimenticare l'universo da cui è uscito: il baratro del passato e della **conoscenza**, l'incognita, che ora incombe di continuo, del futuro e dello **sconosciuto**.
Il viaggio di Rogert Thornhill è quindi solo un itinerario morale, è la fatica della conoscenza, il rischio di un'esperienza non solo vissuta ma **voluta vivere**, all'inizio del film **inconsciamente** e da un certo punto del film in poi **coscientemente**, e precisamente dal momento in cui il film da circolare diventa spirale e quindi permette una via di uscita a Thornhill e a tutti coloro che percorrono e vivono insieme a lui la sua avventura.
In questo senso **North by Northwest** non è altro che lo spazio percorso tra uno stato inconscio ed una presa di coscienza. Ma, come in quasi tutti i film di Hitchcock, l'incontro di questi due universi si ripete a vari livelli, per cui **North by Northwest**, oltre ad essere il luogo d'incontro di due universi morali, è anche l'incontro di due universi fisici, e cioè: la lotta condotta da due persone, Roger Thornhill ed Eve, per prolungare ed approfondire il loro incontro, per tramutare la fortuità del caso nella certezza pratica data da una serie di prove determinanti (perché elementi di una formazione) vissute e superate insieme.
Tutto questo sullo sfondo degli straordinari "trasparenti" hitchcockiani, dove la realtà e l'incubo sono due fasi emotive di uno stesso universo soggettivo, dove non esistono figure o azioni umane ma sempre veri e propri "segni" immanenti di un'operazione che sentiamo ambiguamente e continuamente permutabile (James Mason e l'agente della F.B.I., p. es., sono due figure che incutono lo stesso timore perché escono ambedue dallo stesso mistero), dove ogni situazione si scontra con la volontà, ormai sollecitata, di voler penetrare sempre più in profondità in quella angoscia per poterne poi uscire totalmente.
La salvezza di Thornhill è dunque nella struttura del film, se il film fosse circolare sarebbe la fine, ma il film fugge e si dissolve in una spirale, ed è la salvezza.

All'interno di questo movimento ineluttabile esiste comunque, nella struttura emotiva e narrativa del film, un punto critico, e cioè la lunga, straordinaria sequenza dell'attesa di Thornhill nel deserto. Questa sequenza è per **North by Northwest**, come per lo spettatore, un punto di crisi.
Una crisi strutturale, per **North by Northwest**, perché la sequenza è un universo nell'universo, dove l'armonia dinamica dell'uno contrasta con la staticità improvvisa e la razionalità dell'altro. Mentre in tutto il film Thornhill non fa che fuggire, in questa sequenza egli per la prima volta si arresta, l'universo di **North by Northwest** continua a girargli intorno ma in quel momento, con il suo semplice atto di fermarsi, il protagonista ha la possibilità di decidere, può, se vuole, uscire dal film e porre fine all'incubo (l'autobus che gli apre invitante la porta), ma Thornhill decide di continuare il suo **viaggio** e il film continua ad immergersi nello sconosciuto per poi riemergere nell'ascesa della conoscenza.
Una crisi morale, per lo spettatore, perché sempre nella stessa sequenza, con l'invito alla decisione e quindi alla riflessione e alla scelta, si arresta il piacere inconscio di sprofondare sempre più nel torpore dell'incubo senza via di scampo, nell'avventura di un viaggio privo di punti di riferimento.
Nella sequenza del deserto, invece, i punti di riferimento ritornano tutti, le figure umane sono figure vive e non più sognate (l'uomo che attende l'autobus insieme a Thornhill inquadrato in primo piano), le vie di scampo non sono più delle possibilità morali (la rinuncia alla conoscenza) ma possibilità fisiche (l'autobus), c'è la necessità di dover decidere e ci sono poi le conseguenze per avere deciso: una volta che Thornhill decide di non salire sull'autobus, tutti gli elementi che prima sembravano in attesa neutrale gli si scatenano contro, l'aereo si rivela un'arma micidiale, nessuna macchina si ferma per prenderlo a bordo, il camion che poi sarà la sua salvezza prima tenterà di investirlo ecc.
La sequenza dell'appuntamento nel deserto diventa quindi da punto critico del film, il suo punto qualificante. Dal momento in cui Thornhill decide di non salire sull'autobus, la circolarità della struttura si apre in una spirale.
Alla piccola felicità dell'inconsapevolezza, o al rimorso della rinuncia, subentra il grande problema della conoscenza. Il cinema di Hitchcock trova ancora una volta il suo equilibrio e la sua armonia in un riscatto morale, e ancora una volta il riscatto morale di un suo film coincide con il riscatto morale di chi lo vive e ci si abbandona, di chi ci si perde e ci trova la propria salvezza.

P. S.

1964: Marnie

Nella più recente filmografia di Alfred Hitchcock **Marnie** rappresenta il punto più rischioso, perché più rigorosamente e scopertamente porta alle estreme conseguenze una delle idee-forza che reggono l'intera sua opera: il film come dimostrazione sperimentale di una preesistente ipotesi di scienza etica.
Banalità naturalistica, verosimiglianza e attendibilità, elementarità da fumetto nella tipizzazione, scheletrizzazione "melodrammatica" dell'intreccio sono i moduli prescelti come materiali da utilizzare nell'analisi-dimostrazione del mondo così come lo vede, da sempre e immutabilmente, Alfred Hitchcock. Sono scelte obbligate.
Lo stato della capacità di percezione degli allievi e le esigenze dell'organizzazione industriale dell'apprendimento per cui lavora obbligano il maestro alla scelta del film come documentario di divulgazione scientifica.
Materiali e moduli prescelti sono così i più noti, da un lato per rendere accessibile l'assunto didattico allo sforzo di un pubblico di alienati che in caso contrario rifiuterebbe la propria attenzione, nel terrore di turbare l'equilibrio su cui si regge la loro razionalità confinata nella preistoria, dall'altro perché altrimenti nessuna "fondazione" accetterebbe di investire i fondi necessari agli alti costi di una ricerca pubblica di questo tipo.
Così anche si continua a ricorrere a quelle che ormai non sono altro che tecniche della animazione a colori, di facile presa, di ottima utilizzazione didascalica, oltretutto reali garanzie per chi finanzia e presiede alle cose didattiche
Il film, dunque, come documentario di divulgazione scientifica, realizzato a colori, con le tecniche dell'animazione e sulla base di un canovaccio costruito con elementi largamente noti.
Il documentario analizza, al microscopio, una zona d'acqua e il moto ordinato-disordinato di microbi e batteri che la popolano.

L'esperimento consiste nell'immettervi un corpo estraneo, dal comportamento irregolare, contrastante con le leggi che regolano il movimento interno dell'ambiente prescelto, e quindi nell'osservare le reazioni dell'ambiente alla intrusione.
La tesi da dimostrare sperimentalmente è che l'ambiente riuscirà ad eliminare l'elemento di disturbo, cioè la "diversità" del corpo estraneo, e lo renderà adeguato alle proprie esigenze di equilibrio. Per raggiungere questo risultato gli toglierà anche il ricordo del suo precedente stato di irregolarità immettendogli in cambio nuovi ricordi, inseribili nel ricordo collettivo che va sotto il segno dell'accettazione e che consente la sopravvivenza dell'ambiente stesso.
Nella sostanza l'obbiettivo del microscopio è destinato a registrare i movimenti di resistenza del corpo estraneo, e non può che essere parziale nella sua indagine: l'esperimento non è nuovo e la legge si è dimostrata immutabile. All'obbiettivo sono negati gli squilibri della speranza e dell'irragionevolezza: quelle che ci vengono mostrate sono soltanto variabili accidentali dovute alla natura specifica dell'elemento utilizzato di volta in volta come pretesto della dimostrazione.
Nell'angolo più profondo e remoto del suo cervello cosciente di essere vivo e funzionante solo in piccola parte, lo scienziato sogna che una volta l'esperimento non riesca e che il rapporto si capovolga.
Ma il rigore non gli consente che di sognare in segreto e si riduce a trasformare il sogno in esperimento, il sogno che egli sa e accetta di sognare, votato alla sistematica distruzione, che è la fine del sogno.
Gli esperimenti sono sì pubblici ma le cose sono organizzate in modo che lo scienziato, nella sua solitudine, non sappia mai se il sogno che disturba l'equilibrio della teoria è stato avvertito da qualcunaltro capace di fare un uso diverso delle ipotesi, superando lo stadio della registrazione, unico che a lui sia consentito di attuare.
La sua è la dolorosa, solitaria sicurezza di una scienza vecchia che talvolta sembra l'unica possibile, una scienza che si limita a pesare e a misurare, sfornita di metodologie e incapace di ipotesi rivoluzionarie.
Su un fondale di cartapesta Marnie esce dal film totalmente sconfitta, i bambini che giocano le voltano le spalle, non la riconoscono più.

G. M.

1969: Topaz

Topaz ovvero come nasce un fiore.
Nel primo gruppo di sequenze di **Topaz** ci troviamo, insieme alla famiglia Kusenov, in una fabbrica di porcellane.
Nella tensione dell'inseguimento (tensione relativa, come tutta la suspense raggelata di questo film), Hitchcock trova modo di soffermarsi accanto a un'artigiana che lavora a un fiore da porre poi alla base di una statuetta. La guida ci informa che ogni fiore è composto di tanti petali, lavorati separatamente, con pazienza infinita, in numero indefinito.
Nella seconda parte di **Topaz**, dedicata al furto dei documenti in possesso di Rico Parra a Washington, a condurre l'azione è un fioraio. Costui esce dal suo negozio con Deveraux. Quando vi fa ritorno sano e salvo, una croce di fiori lasciata incompiuta è ultimata da un assistente. "Non arricchirla troppo", era stato raccomandato. L'esecutore ha ubbidito: la corona di fiori è perfetta.

Alla fine del gruppo centrale di sequenze, la parentesi cubana intorno a Juanita e a Rico, un colpo di pistola suggella l'ennesima nascita di un fiore.
Primo petalo: piano medio di Rico che stringe a sé Juanita; le sue mani scivolano fuori campo; si sente un colpo di pistola. Secondo petalo: primo piano di Juanita colpita che rovescia il capo. Terzo petalo: primo piano di Rico che guarda Juanita. Quarto petalo: il braccio di Rico che ricade con la pistola in pugno. Un fiore: totale dall'alto per vedere Juanita cadere e aprirsi nella vestaglia come un triste fiore viola il cui sbocciare è ripreso al rallentatore.
Tutto ciò non per discorrere di fiori, ma di stile in un film strutturato a blocchi (fiori se si vuole), dove ciò che conta è l'abilità con cui ogni petalo-sequenza s'avvolge al precedente fabbricando una minuziosa raccolta di materiale pregiato da godere e non toccare essendo tanta pregevolezza pari alla fragilità.
Ma Hitchcock anche quando è formalista come in questo **Topaz** non lo è mai invano. Hitchcock sa benissimo che nel suo cinema il formalismo entra immediatamente in conflitto con l'umanità dei personaggi. Per cui quanto più **Topaz** tenta di essere un film di spionaggio distaccato e politicamente cinico, tanto più ogni avvenimento si ripercuote misteriosamente sui sentimenti dei personaggi coinvolti. In **Topaz** i personaggi conoscono soltanto due dimensioni: il lavoro e il dolore.
Se nel lavoro l'abilità e i pericoli si dividono equamente senza preponderanze individuali (Deveraux non emerge più di Nordstrom, il giovane Picard non più del fioraio, anche grazie a un cast dimesso), le disillusioni procedono parallele. Il dolore di Rico per il tradimento di Juanita si accomuna con quello di Nicole Deveraux per la spia Jacques Granville; il dolore di André Deveraux per la separazione da Juanita è ambiguamente raddoppiato dal non ritrovare Nicole a Washington.
Ecco allora che la perfezione del film si identifica con una logica terribile: i personaggi sono pedine di un sistema che non risparmia la loro vita privata, la quale, anzi, diviene essa stessa strumento del suo attuarsi. E tutto questo senza possibilità di scelta. Siamo lontani dall'incosciente individualismo dell'Armostrong del **Sipario strappato** o dalle iniziative dei McKenna nell'**Uomo che sapeva troppo**. Siamo molto più vicini all'**Invasión** di Borges e Santiago...
Ogni atto d'amore diventa un atto politico: Rico uccide Juanita per amore **e** perché è una spia (e nel farlo tradisce il suo paese); Nicole denuncia Granville per dolore **e** perché è un traditore (e facendolo limita suo marito che dice di non aver prove su Granville); Juanita regala un libro a André per amore **e** per nascondervi i microfilm.
Topaz è il più severo e atroce film di Hitchcock. Ogni nostro intervento in favore dei personaggi comporta una necessità di distruzione del sistema di cui il film è un ritratto fedele: un avvolgersi di petali color porcellana frutto di un'abilità secolare. Eppure basta osare, presi nella morsa del pericolo, e si è salvi. La giovane Tamara Kusenov lo fa e una delle pregiate statuette di porcellana se ne va in frantumi.
I Kusenov si mettono in salvo e **Topaz** comincia, ma mentre lo ammiriamo in tutta la sua cinica crudele bellezza, Hitchcock ci ha già detto che possiamo intravederne (e intravederci) il sistema e farlo in mille pezzi.

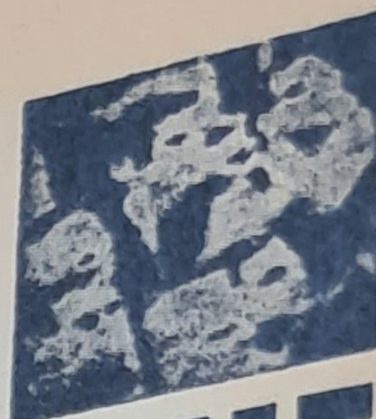
M. P.

Per mancanza di spazio la seconda parte del saggio di Ungari sul periodo inglese, un saggio su **Topaz** e la filmografia (oltre ad altri interventi su A.H.) sono rimandati al prossimo numero.

Gli articoli sono di Fabio Carlini, Oreste De Fornari, Franco Ferrini, Gianni Menon, Vicente Molina-Foix, Maurizio Ponzi, Alfredo Rossi, Piero Spila.

ABBONAMENTO A QUATTRO NUMERI: L. 3000 (CCP 1/51180)

ARRETRATI: L. 1.000; NUMERI DOPPI: L. 1.500



SITUAZIONE



I procedimenti stilistici e l'afasia

di Piero Spila

L'afasia nel cinema è lo scarto stilistico, ideologico ed espressivo che intercorre tra l'idea e il fatto cinematografici, e cioè tra l'idea cinematografica e il suo vivere nel (e con il) cinema, tra il progetto e il suo compimento.

Il momento ideale del cinema è rappresentato dall'armonia di questi due estremi, quando cioè l'**idea** (il momento teorico) coincide e si coinvolge totalmente con il **fatto cinematografico.**

Ora, se quasi sempre l'idea si traduce in un fatto cinematografico, solo raramente quel fatto riflette l'idea di partenza o si auto-motiva con essa. E' questa forse la prima discriminante che si può fare nei confronti delle opere cinematografiche: eseguire un'analisi del film partendo proprio dall'analisi del procedimento stilistico che lo qualifica, cioè del meccanismo cinematografico (e in genere artistico) che conduce l'idea al suo avverarsi, dunque alla sua affermazione e definizione e anche alla sua vita.

In questo senso fondare l'analisi sui procedimenti stilistici del cinema e prolungarla attraverso il loro svilupparsi nell'opera e nel loro condizionare l'opera, significa anche voler superare il momento teorico del cinema per prefigurare e svolgere in concreto, attraverso una critica operativa, vere e proprie operazioni cinematografiche.

Isolare nell'universo dei film i momenti cinematografici autonomi e auto-sufficienti, sollecitarli e seguirli nei loro prolungamenti espressivi, individuare i meccanismi creativi dell'opera cinematografica, permette oltre che conoscere il processo cinematografico in tutta la sua profondità, anche di svolgere un discorso non più restrittivo nei confronti del cinema, portando avanti comunque un'elaborazione critico-cinematografica parallela al cinema (e liberata dal cinema inteso come momento contingente del discorso critico) e non più di supporto all'universo cinematografico preso in considerazione.

Tutto ciò non significa comunque voler superare, o eludere, l'**oggetto cinematografico,** né significa volerlo strumentalizzare ai fini di un discorso che vuole andare oltre, significa semmai avvicinarlo e comprenderlo, nella sua oggettività e nel suo sviluppo, da altri punti di vista, e attraverso nuovi canali e strumenti di analisi.

Ogni film di un certo livello, al di là dei suoi aspetti primari (espressivi, ideologici ecc.), è anche la traduzione di **un'idea di cinema**, cioè un progetto di **fare cinema** che si pone antecedentemente al processo stilistico che lo tradurrà nella pratica. Ma **l'idea espressiva** è potenzialmente anche una condanna espressiva, dalla quale non ci si può salvare se non attraverso il superamento di un certo rischio (la necessità di dover colmare quello scarto che premettevamo all'inizio) mediante un procedimento stilistico (la traduzione cinematografica dell'**idea** nel **fatto)** da stabilirsi a priori e da verificare, sviluppandolo ed elaborandolo, nella pratica. Le alternative di ogni procedimento stilistico sono due, o affrontare il rischio di verificare, ed eventualmente modificare o rinnegare, l'idea cinematografica mettendola in pratica con il cinema e contro il cinema, oppure ricercare rigorosamente il punto d'armonia dell'idea che si riflette totalmente nel film. Nel primo caso avremo un **cinema del rischio,** che verifica **l'idea con la realtà del fare cinema,** senza che essa possa condizionare, né tantomeno limitare, i risultati; avremo quindi anche un cinema del contrasto, della vittoria o della negazione dell'idea. Nel secondo caso avremo un **cinema dell'armonia**, dove l'idea cinematografica muove e condiziona strutturalmente il tutto, e i momenti cinematografici, presi sia autonomamente che complessivamente, si riflettono nell'idea che li guida, o li motiva, nello stile e nell'ideologia.
Il cinema del rischio è il cinema dei film intesi strutturalmente e stilisticamente come una giustapposizione di **fatti cinematografici** autonomi e articolati all'interno dell'opera, dove l'idea di cinema si moltiplica e si annulla, viene sommersa e consumata, nella sua unità e unilateralità di partenza, attraverso la mediazione stilistica di momenti cinematografici importanti e necessari proprio in quanto solo "momenti" di un discorso cinematografico che si motiva e qualifica nella liberazione dialettica, nel confronto, o nella negazione, dell'idea di base nella sua traduzione in una serie di fatti cinematografici.
Nei confronti di tale tipo di cinema penso, allora, ad un discorso critico apparentemente astratto ma, in realtà, analogo, esauriente e fortemente ancorato alla pratica del cinema, quello teso nell'analisi e nello sviluppo dei **fatti cinematografici,** capace di isolare, e analizzare, all'interno di un film un movimento di macchina, o un carrello, o un primo piano, per ricostruire nel film o fuori di esso, comunque, ad un altro livello, un universo emotivo e creativo del tutto parallelo, quel "film permanente" che idealmente ogni film già è.
Penso ad una analisi dell'universale primo piano della madre che guarda il suo bambino, nel preludio di **Edipo Re**, o del potenziale fascismo di uno zoom (lo zoom più reazionario della storia del cinema: lo zoom indietro finale di **Marat Sade** che si allontana dalla rivolta degli "attori", scoprendo il cancello che li isola), oppure penso ad un articolo sopra una panoramica circolare, che tutto apre e tutto richiude, de **Il fiume rosso**, o sul crudele ballo finale de **La contessa di Hong Kong**, o sul solare primo piano di Hans, ancora inconsapevole, sullo sfondo del castello di **Nosferatu**. Penso, infine, ad un film straordinario come **Anémone** di Philippe Garrel che altro non è se non lo scandire progressivo e parabolico di tutti i valori e di tutte le possibilità espressive di una idea di cinema (il cinema come punto d'incontro e punto d'armonia tra immaginazione e pratica, sogno e verità, fantasia e costrizione, evasione e rimpianto, cinema e onanismo...), dove un lungo

carrello indietro che precede, in una galleria del metrò, i due protagonisti, disperati e disillusi, maschere di una recita e di una pantomima che si porta avanti altrove e sopra di loro, oppure la sequenza didascalica sull'amore dove gli stessi protagonisti scoprono gesto dopo gesto, con lo stupore e la determinazione degli autodidatti e degli esploratori, il valore e il senso degli atti che compiono, sono soltanto dei **fatti** di cinema assolutamente autonomi e cinematograficamente (stilisticamente e narrativamente ecc.) auto-sufficienti, che giungono per vie parallele ad un unico risultato, e cioè ad un'idea di cinema che si trasforma operativamente con il cinema, auto-elaborandosi e auto-evolvendosi nel processo pratico-teorico del **fare cinema**, nella coscienza di costruire ad ogni immagine **storia del cinema**, nella volontà di bruciare alle spalle e riscoprire ogni volta, ad altri livelli, a diverse profondità, in altri mondi, il cinema.

Il cinema dell'armonia è invece il cinema dei film in cui predomina l'idea sia nel procedimento stilistico che la elabora, sia nel fatto cinematografico (l'opera e i singoli elementi che la compongono) con cui essa si riflette. In questi film l'idea trova la sua massima esaltazione proprio nel modo con cui, mediante l'opera e l'operare cinematografici, si pone il problema ideologico ed esistenziale di affrontare il cinema. Ma questo cinema è anche il cinema della verifica e quindi della falsa armonia. **La Collezionista** di Rohmer che cos'è se non proprio un film su una falsa armonia? e **La Religiosa** di Rivette che cos'è se non un film della rinuncia all'armonia, della contemplazione di uno stato di sospensione, di un conflitto presupposto ma mai affrontato? e **Il seme dell'uomo** di Ferreri che cos'è se non il termine di un monologo portato avanti contro l'**espressione**, una vera fuga dall'espressione? Si tratta, infine, di cinema della falsa armonia anche perché se è l'idea di cinema costituitasi a priori l'elemento che condiziona il film, essa è anche l'elemento che se fallisce costringe il film all'afasia.
Per tutto questo è chiaro che stabilire una dicotomia tra cinema del rischio e cinema dell'armonia significa forzare il discorso in una schematizzazione comoda e brutale come tutte le schematizzazioni, perché non è affatto vero che il cinema del rischio sia più rischioso di quello dell'armonia, anzi molto spesso è vero proprio il contrario: infatti quando il film è, e vuole essere, la espressione totale dell'idea del cinema che l'ha promosso, questa idea è anche il suo rigore, quindi la sua salvezza ma anche, all'opposto, la sua fine.
Fallire, in questo caso — tradire nella traduzione nell'opera il rigore che pretende l'idea cinematografica — significa incamminarsi involontariamente lungo un procedimento opposto a quello cinematografico: invece di giungere all'espressione cinematografica dell'idea, o comunque alla determinazione di un'atmosfera stilistica, alla rappresentazione figurativa ed emotiva di un universo morale, o solo cinematografico, o semplicemente esistenziale, tutto decade nell'afasia del cinema, che nel cinema è una contraddizione equivalente alla morte. In altri termini, il cinema diventa un progetto di un fare che non ha trovato vita, oltreché la dichiarazione di un tradimento poetico-esistenziale, perché con l'afasia non si genera certo quel miracolo che è, in ogni caso, il cinema (la vita, un universo morale-sentimentale, un incontro-scontro di sensazioni, tutto ricreato, mediato, motivato da immagini, invenzioni, ritmi di montaggio ecc.), ma si documenta la morte (che è l'opposto del cinema, e cioè: la castrazione della vita resa e documentata attraverso un continuum di sensazioni, immagini, invenzioni, ritmi, che non trovano, né tra loro, né da soli, alcuna motivazione stilistica ed estetica, ma che soprattutto non riescono a liberarsi nella loro promozione a **fatti cinematografici**).

• • •

Vorrei tentare, ora, di esemplificare il mio discorso attraverso una analisi dei procedimenti stilistici di due film assai stimolanti in questo senso: **Porcile** di Pasolini e **Fellini-Satyricon**.
Credo che tutto il mio discorso iniziale possa applicarsi completamente al cinema di Pasolini, infatti il cinema di Pasolini nasce proprio dalla necessità di tradurre cinematograficamente, attraverso la mimesi di un processo stilistico, un'idea poetica.
Fino a **Porcile** forse tutti i film di Pasolini hanno un certo squilibrio espressivo dato dall'incontro e dal contrasto tra due universi distinti che tentano di coinvolgersi e riflettersi reciprocamente. Nei primissimi film l'idea poetica era ancora predominante, nel tentativo di Pasolini di ricostituire con il cinema (il fascino delle sue immagini, il mistero dei suoi obiettivi) un mondo figurativo già posseduto. Penso ai ricordi di Pasolini per certi pittori, all'amore per certi volti, all'uso della musica, alla contemplazione dei gesti e della rassegnazione mitica di certi personaggi.
L'idea stilistica, invece, era mediata poeticamente, o attraverso l'uso, e gli esperimenti, di certi obiettivi (**Accattone**), o attraverso la violenza di certi controluce e di certi "scandali" stilistici (**Uccellacci e uccellini**), o mediante la metafora linguistica, il colore, i trucchi di cinema (**La Terra vista dalla Luna**), e l'apologo ideologico ed esistenziale (**Che cosa sono le nuvole?**).
E' a partire da **Edipo Re** che l'idea poetica acquista nel cinema di Pasolini un'autonomia e un'oggettività non più mediate. La metafora cinematografica supera insomma l'idea poetica che la sosteneva per tradursi totalmente attraverso un processo stilistico. Dal primo tentativo di **Edipo Re** sono seguiti da una parte **Teorema**, dall'altra **Porcile**.
Teorema, ovvero un universo stilistico, rigoroso ma non dialettico, che condiziona la forma ma non la (e non ci si) verifica; quindi l'espressione di uno sbilanciamento: l'idea poetica non si è coinvolta nel processo stilistico del film ma è stata soffocata.
Porcile, invece, che è a mio parere un punto ideale nel cinema di Pasolini, dove l'idea poetica, cioè, non si distingue dall'idea stilistica, dove lo stile e la poesia si traducono reciprocamente attraverso la loro ambiguità, in cui ogni universo si traveste dei connotati dell'altro: l'universo privato con l'universo pubblico, l'universo oggettivo con quello soggettivo, il sogno con l'incubo, la chiarezza con il mistero.
Così vediamo che l'episodio di Pierre Clementi, patricida senza rimorsi, ossessionato dalle proprie origini ed ingannato alla fine da esse, cannibale per necessità soprattutto esistenziale più che storica, in realtà è una storia cosmicamente privata, un excursus lucidamente soggettivo all'interno delle proprie angosce, dei propri desideri, delle sconfitte e delle proprie solitudini. Mentre lo episodio di Jean-Pierre Léaud è semplicemente una documentazione storica, nella sua oggettivazione di base, su un presente inteso come naturale discendenza di un passato assolutamente non tradito e già matrice ideologica di un futuro non dissimile.
Queste due storie, o meglio questi due apologhi su due universi ambiguamente opposti e complementari, in **Porcile** si coinvolgono sia attraverso le giustapposizioni narrative, sia mediante i loro salti stilistici, sia nel momento dialettico delle loro apparenze e permutazioni: l'universo privato sempre costretto, o comunque condizionato, dall' "universo pubblico" degli impegni (o disimpegni), dai tempi esterni ed interni che lo ritmano, dagli spazi illusoriamente aperti che lo limitano...
Ma **Porcile** è poi anche il sogno di una contestazione di tipo attivo (Pierre Clementi che uccide il **padre** e trema di gioia) e l'incubo di una contestazione di tipo passivo (Jean-Pierre Léaud incarnazione oggettiva del rifiuto al **padre**, al passato e al futuro

ecc.); è l'universo della soggettività (intesa come senso e dimensione della vita, spazio interiore non colmato e da colmare, il cannibalismo come filosofia, il rito degli incontri tramutati in duelli, la necessità del sacrificio, la sconfitta), e l'universo dell'oggettività (intesa come rifiuto della vita, falso equilibrio di un conflitto non affrontato).
Il tutto naturalmente tradito, negato e contraddetto, rifiutato come punto d'arrivo e reso ambiguo nella sua rappresentazione.
Pasolini, infatti, rappresenta **oggettivamente** il mondo **soggettivo** di Clementi, ovvero la sua storia privata (la macchina fissa, i piani lunghi, la staticità e il silenzio, il paesaggio del mito e della neutralità), mentre rappresenta con un procedimento stilistico **soggettivo l'oggettività** dell'episodio di Léaud (la caratterizzazione dell'angoscia, i versi, i riferimenti ad altri universi cinematografici: p.e. le visionarie inquadrature di Ponzi). L'intrecciarsi dei due episodi non giunge quindi solo ad un processo narrativo-stilistico tendente a un fine comune, ma anche all'unione cinematograficamente armonica e dialettica tra vita privata e vita pubblica, mito e storia, cioè la vita riflessa totalmente nel proprio lavoro: il cinema.

L'unica idea cinematografica del **Fellini-Satyricon** è, invece, quella di voler proporre stilisticamente e ideologicamente un universo **sconosciuto** attraverso la ricostruzione e la rappresentazione di un **universo inventato**. Un'ulteriore idea poteva, e doveva, essere quella di ricreare quell'universo attraverso un linguaggio cinematografico analogamente tutto da inventare o attraverso un procedimento stilistico-creativo assolutamente decodificato. In realtà nel **Fellini-Satyricon** tutto si limita alla scoperta dell'**ossessione**, cromaticamente e ritmicamente ripetitiva, e mai progressiva, e dell'**incubo** (i volti, i corpi deformi, il tono della fotografia e del sonoro, i cieli oscuri ecc.). Da queste premesse strutturali e stilistiche, e dalla mancanza di ogni dinamica interna, deriva nel film l'assenza totale sia del senso dell'avventura che della dimensione del mistero, che vuol dire, per un'opera che voleva ricreare il senso di un universo "sconosciuto", il fallimento totale già dalla partenza.
Inoltre, se un'altra idea cinematografica poteva essere la rappresentazione di azioni e personaggi "straordinari" proprio in quanto emanazioni dirette (storiche ed esistenziali) di un universo figurativo "oggettivamente straordinario", oltre alla ricerca o al suggerimento emotivo di certe sensazioni date dall'esplosione di un mondo, fatte di considerazioni o ripensamenti affettivi, oppure del sentimento di una morte collettiva e cosmica, o dal presentimento di un suicidio e di una rinascita, in **Fellini-Satyricon** tutto questo non è neppure intravvisto e rimane un piccolo elemento di un'atmosfera che nasce dalla contraddizione tragica di un film vivo nell'idea che muore attraverso le sue immagini.
Il mondo falsamente straordinario del **Satyricon** (la romanità o il 2000, le strutture in disgregazione o in esplosione, la strumentalizzazione di ogni legame, le ricchezze e le esaltazioni improvvise, le allucinazioni ecc.) nel film è guardato ma non visto. Fellini non filma il **Satyricon** ma filma se stesso filmare, o pensare, il **Satyricon**.
Fellini-Satyricon è la presentazione di un progetto per un film da farsi, il lavoro predisposto per un'opera abbandonata a metà: le faccie, i trucchi, le prove, gli esperimenti di luce, e anche le idee di ripresa: le lunghe panoramiche sui volti, gli inserti di piani autonomi, i movimenti di gru, le alzate di macchina verso il cielo...
La scelta stilistica fatta e portata avanti da Fellini è quindi quella della non-rappresentazione: Fellini non rappresenta un'allucinazione ma la documenta e testimonia, la visita senza viverla, la

guarda cioè dall'esterno del mondo da cui essa nasce. **Fellini-Satyricon** è, insomma, la resa oggettiva di una soggettività, che è esattamente l'opposto del processo creativo che muove **Porcile** di Pasolini, che è, come abbiamo visto, proprio la soggettivazione di un incubo oggettivo: l'allucinazione e l'ossessione sono per Pasolini momenti complementari di uno stato esistenziale riflesso globalmente in una necessità espressiva.
Mentre Fellini parte dall'ignoranza di **un mondo**, e soprattutto di uno stato esistenziale, per arrivare, per sua crisi umana o debolezza ideologica, ad un'ossessione solamente espressiva (non liberata, cioè, esistenzialmente), Pasolini arriva a quel risultato attraverso **la conoscenza**, dialetticamente esistenziale, provata e vissuta anche cinematograficamente, fino alla fine. Quindi: Fellini arriva ad un'ossessione stilistico-ideologico-espressiva attraverso la morte e la rassegnazione, l'impotenza e l'ignoranza; Pasolini ci arriva attraverso la conoscenza e la verifica.
Così, mentre **Porcile**, sulla spinta di un equilibrio recuperato, è un momento di apertura, sul cinema e sulla vita, **Satyricon** è un film nato morto già come partenza, come scelta stilistica e come struttura ideologica, nel momento stesso in cui **la vita** (ovvero: **l'idea** potenziale, o effettiva, del **Satyricon**) si traduce mediante **la morte** (ovvero: le immagini del **Satyricon**).

NUOVO CINEMA ITALIANO

Dolce Cino del futuro

di Maurizio Ponzi

"Per fare un uomo basta una ragazza, una ragazza che gli fa del male. Per fare un uomo basta quest'amore..." Così dice l'ultima canzone del mondo sotto la galleria che separa Cino e Dora dalla solitudine di un film ferreriano. Appena ne perdiamo le parole entriamo nel secondo movimento del film e incomincia il tenero inganno de **Il seme dell'uomo**.
Il seme dell'uomo è prima di tutto un film intelligente, nel senso che fa appello all'intelligenza dello spettatore, come **Dillinger è morto** faceva appello alla resistenza del buon gusto e **L'Harem** al sadismo necessario per continuare a divertirsi.
Nel **Seme** sembrano fondersi sia il côté naturalistico di Ferreri che quello fantascientifico, ciononostante se si può definire **L'Harem** un film marziano, si può riconoscere in questo il suo film più terrestre. Da **Marcia nuziale** in poi Ferreri tende al elevare tutte le sue storie in un limbo. Realizza ciò in due modi: o volatilizzando quasi tutti i caratteri ambientali e temporali (**L'harem**), con avarizia di raccordi e incidenti narrativi (la cosciente distruzione della sceneggiatura e del girato), o, al contrario, sovraccaricando le immagini di particolari, con un finto rispetto dei tempi, esasperante e tendente all'infinito (**L'uomo dei palloni, Dillinger è morto**).
Nel **Seme dell'uomo** sono presenti entrambe le attitudini: il film si svolge su un pianeta che non sembra più il nostro, ma Cino e Dora si comportano con la monotona petulanza di chi vuol convincere qualcuno di esistere, d'essere normale.
Quindi si delinea il primo conflitto del film: Cino e Dora vivono in coordinate che non appartengono più a loro.
Da ciò deriva che, da un lato, Cino non sembra rendersi conto che Marco Ferreri (o la bomba atomica) ha disintegrato ogni parete, ogni appoggio, perché la sua voce, le sue azioni, possano rimbalzare e moltiplicarsi; dall'altro lato, Dora sembra esser-

ne cosciente e in questo senso reagisce. Di qui il secondo conflitto del film: Dora non vuole dare un figlio a Cino. Consequenziale è il terzo conflitto, e a provocarlo è Cino che per convincere Dora combatte il film in cui si muove.

Il primo obiettivo da raggiungere è far dimenticare a Dora e a noi gli stereotipi del film di fantascienza che si affollano nel primo quarto d'ora e in questo è aiutato da Ferreri, che non solo non ne ha fatto risparmio, ma non ha cercato di nasconderne l'aspetto, appunto, stereotipato. L'obiettivo è raggiunto anche perché, man mano che si procede, le azioni di Cino sono così candidamente quotidiane da ipnotizzare, da far perdere ogni dimensione ''straordinaria''.

La gara che Cino lancia contro di noi, contro Dora, contro il film è senza quartiere. Cino lotta contro le apparenze, contro la logica. In buona o cattiva fede, Cino vuole sconfiggere un certo cinema, la comprensibilità di una trama, di un messaggio e, contemporaneamente, affermare un suo cinema, un suo messaggio. Il cinema di Cino è il cinema dell'amore, dell'amore per le psicologie, dell'amore per l'amore al cinema, dell'amore per il piccolo realismo che fa un rapporto.

In questa battaglia Cino parte bene: com'è dolce Cino e umano e innamorato. Non si può non amarlo, non può non volerlo la signora sopravvissuta a chissà quale commedia, assassina per vocazione provocata. Egli offre ricotta e miele a Dora, mette su musei dell'uomo, è industrioso e costruttivo, vitale e operoso. Corre ogni tanto il rischio di passare la misura (saprebbe ricostruire la bomba atomica! E che meraviglia la Praxis della Olivetti o il parmigiano reggiano!), ma si trattiene e si nasconde implacabile dietro il corpo chiaro e quieto di Marco Margine, giocando i giochi della sua età.

Eppure Cino non riesce a vincere.

Impercettibilmente, sparso negli episodi che strutturano l'opera, prende corpo il dubbio che seguire Cino vuol dire retrocedere, tradire, negare l'evidenza. Ci si accorge che se Cino vuol diventare l'Uomo, allora è lui il colpevole del cataclisma che si è abbattuto sulla terra e vuol dire anche che per ottenere il nostro assenso sta barando, ci vuol evitare una visione totale delle cose, si vuol mascherare dietro un genere di cinema, proprio mentre se ne domanda la morte. Allora certi trascorsi diventano ambigui. L'omicidio di Dora, per esempio, non ci apparirà più giustificato se trascuriamo il cannibalismo (che è una conseguenza quasi logica) e ci ricordiamo che è stata la Signora ad assalire la ragazza, (che è la causa). Del resto è Annie Girardot a imparentarsi con le api regine ferreriane e non, come sembrerebbe, Anne Wiazemsky.

La seconda parte de **Il seme dell'uomo** è all'insegna della riflessione a posteriori — e in questo sta la prova di intelligenza a cui lo spettatore è stato sottoposto —; la richiesta di Cino d'avere un figlio diventa sempre più stanca, non convince più né Dora, né noi. A Cino non resta che l'inganno (che cessa d'essere tenero), e Ferreri non prova neanche a richiedere la nostra approvazione. L'amore notturno durante il quale Cino feconda Dora, non lo vediamo. Lo veniamo a sapere, ma il racconto ha già l'isterismo della sconfitta. Poi il film finisce. E' una falsa fine, certamente, una bomba non risolve niente: conta che Cino le fou vorrebbe continuare a vivere e invece Dora abbia seri dubbi in proposito, e conta che noi, scoperto il vero volto di questo incosciente seminatore, si resti indifferenti alla sua fine.

Il seme dell'uomo è anche la storia della morte dell'uomo e dei suoi miti. Di quanta commozione sia cosparsa è facile immaginare: se Dora non fosse forte e Ferreri non possedesse il do-

no dell'ironia questo film somiglierebbe a **Enchanted Island** o a **Tabù**.

Come il castello di carte di Cino crolla al rallenty (al pari della balena melvilliana approdata già morta sulla spiaggia che pian piano si scarnifica in un tanfo che solo Cino sopporta sorridendo), così questo film di Ferreri mostra senza pudore il suo scheletro, correndo tutti i rischi del caso. Insieme alla distruzione dei miti della nostra civiltà, Ferreri ha il coraggio di distruggere anche il cinema, cominciando dal suo. **Il seme dell'uomo** fa a pezzi **Dillinger è morto**: ne tira fuori il cuore (Michel Piccoli) e lo fa pulsare dissepolto sulle sabbie di un pianeta-film senza più tempo né ritmo.

IL SEME DELL'UOMO; *r. e s.*: Marco Ferreri; *sc.*: Marco Ferreri e Sergio Bazzini; *f.*: Mario Vulpiani (eastmancolor); *a. r.*: Luciano Odorisio; *co.*: Lina Nerli Taviani; *mo.*: Enzo Micarelli; *int.*: Marco Margine (*Cino Doria*), Anne Wiazemsky (*Dora*), Annie Girardot (*una signora*), Ettore Rosboch (*un funzionario di stato*), Rada Rassimov e Milvia Deanna Frosini (*due donne al suo seguito*), Adriano Aprà e Vittorio Armentano (*due medici*), Sergio Giussani, Mario Bagnato, Mario Vulpiani, Luciano Odorisio (*militari*); *d. pr.*: Roberto Giussani; *pr.*: Polifilm; *o.*: Italia; *du.*: 100' circa; *d.*: Cineriz.

India

di Enzo Ungari

Davanti ad ogni grande film, durante la proiezione o subito dopo, ci si pone sempre la medesima domanda: che cos'è il cinema? Domanda destinata ad esaurirsi nell'atto con cui la formuliamo, perché sembra non prevedere una risposta benché le ammetta tutte. Ci consola il fatto che se ancora non sappiamo cosa sia il cinema, crediamo almeno di sapere cosa sia un film, e in questa mezza conoscenza si cela il proposito e la speranza di poter un giorno colmare il vuoto vertiginoso che separa questi due termini. Davanti alle immagini che Paolo Brunatto e alcuni suoi amici hanno filmato, nel corso di un viaggio in oriente la cui meta era Katmandou, anche questa mezza conoscenza rivela tutta la sua inconsistenza. A pochi minuti dall'inizio infatti ci domandiamo: quello che sto vedendo è un film? Dopo qualche tempo, affascinati dalla ricchezza espressiva delle immagini e dei suoni, i termini della domanda si modificano e ci chiediamo: cos'è un film? A pochi minuti dalla fine, davanti alle fotografie fisse della rivoluzione cinese il silenzio viene interrotto da "Sexy Sadie", splendida canzone che diventa, con quelle immagini, la più bella che i Beatles abbiano mai composto. A quel punto non ci domandiamo più niente, perché la verità del film si rivolge ai nostri sensi, che ne fanno esperienza. Vedendo queste immagini e ascoltando questi suoni si pensa poco — non perché **Vieni, dolce morte** intorpidisca la mente, al contrario le fa compiere un esercizio importante, quello del riposo — ma si pensa a cose esaltanti, a **India** di Rossellini, con cui non ha nulla da dividere, e a **Tropici** di Gianni Amico, a cui non assomiglia per niente. L'ultima immagine di questo repertorio ci mostra il volto di una ragazza che potrebbe avere l'età dell'oriente e che ne riassume tutte le tentazioni e tutti i misteri. Questo volto si avvicina per poi tornare, invariabilmente, al punto di partenza e vi è sempre un momento, in questa sublime ripetizione, durante il quale lo sguardo della donna fissa la macchina da presa con l'innocenza di chi non sa ancora che cosa sia il cinema, che cosa siano i film, che cosa sia quell'oggetto rivolto verso di lei. Così si evoca il nostro pensiero dimenticato e in quel momento Brunatto filma qualcosa di più di un'idea: filma l'atto stesso con cui la vita, guardando la propria immagine rubata nel vetro della camera, si meraviglia di quel furto. Parlare di un film significa sempre prolungarlo e il pericolo a cui ci si espone si situa a metà strada tra quello che corre l'autore e quello che corre lo spettatore. Quando si ha coscienza che tradurlo significa sempre tradirlo, che spiegarlo equivale il più delle volte a limitarlo, bisognerebbe scegliere una diversa via, più compromettente, e che consiste forse nel decifrare le sue relazioni e i suoi rapporti interni piuttosto che enumerare i suoi significati, nell'interessarci ai suoi aspetti più dissimulati, nel concludere che il film di cui parliamo non è qualcosa di meno rispetto al film che abbiamo visto, ma qualcosa di più e forse di diverso, che solo l'esercizio della scrittura ci ha permesso di vedere. Questo rischio giustifica quello che alcuni chiamano delirio interpretativo in nome di una scrittura che intende autogiustificare ogni sua affermazione, persino quando già da tempo ha abdicato alla facoltà di affermare alcunché per quella, meno apprezzata, di constatare. Dire che fare critica in un certo modo equivale a delirare può anche essere un'affermazione esatta purché si consideri che abbiamo a che fare con un delirio **controllato**, la cui organizzazione si fonda su un oggetto concreto, il film, che ha innanzitutto una forma, delle leggi interne e dei rapporti. Perché le immagini di **Vieni, dolce morte** scoraggiano così violentemente l'avventura dell'interpretazione o, più semplicemente, il lavoro di analisi che un film in genere comporta? Forse perché vi è una difficoltà veramente insormontabile a monte di tutte le altre, quella che ci impedisce di dire che **Vieni, dolce morte** sia un film. La musica che accompagna le immagini è costituita da dei dischi che Brunatto sceglie nel corso della proiezione e, anche se ad ogni proiezione il reciproco compimento delle note e dei fotogrammi ci sembra insuperabile, non possiamo nasconderci che esso è sempre diverso. Così come non possiamo nasconderci che si potrebbe invertire ogni volta l'ordine delle bobine o dimenticare di proiettarne qualcuna, senza che per questo venga meno la **verità** di quello che vediamo. Che cos'è un film se non un qualche cosa che non si modifica se non impercettibilmente, un tutto a cui nulla si aggiunge e nulla si toglie senza che diventi la negazione di sé?

Vieni, dolce morte invece si modifica di continuo rimanendo sempre eguale, perché la sua natura inconfondibile non dipende né dalla sua durata, né dalla successione dei suoi momenti, né dalle cose che esibisce e che nasconde. A somiglianza delle persone che dicono e fanno ogni giorno cose diverse, pur continuando ad avere la medesima individualità, **Vieni, dolce morte** si modifica ad ogni proiezione, si evolve continuamente, pur rimanendo quello che è. Le immagini e i suoni che compongono questa odissea puramente mentale ci mostrano le acque del Gange come potremmo filmarle in un qualsiasi appartamento romano e le singole tappe del viaggio non sono altro che i momenti di un viaggio dell'immaginazione dei suoi autori. Esse assomigliano ogni volta a coloro che le guardano perché ciascuno le possa accettare in perfetta libertà secondo i percorsi della propria fantasia.

Diario intimo, autoritratto, poesia d'amore, **Vieni, dolce morte** è certamente qualcosa di meno di un film, ma è forse qualcosa di più del cinema.

VIENI, DOLCE MORTE (cfr. dati nel numero 7-8)

Il bianco e il nero

di Franco Ferrini

Il titolo del film di Peter Del Monte va inteso alla lettera: vale come indicazione di un metodo. Il fatto è che per Peter Del Monte il cinema incomincia a partire dal momento in cui si pone come problema, si svolge nell'ambito della ricerca di una soluzione alle proprie contraddizioni, si sviluppa completamente quando diviene cosciente della mancanza fondamentale, inadeguatezza, disagio o ritardo che stanno alla base della sua stessa costituzione. Tutte cose che in **Fuori campo** vengono avvertite almeno due volte: dapprima, sul versante prettamente cinematografico, come indicazione dello stato di crisi che il cinema sta attraversando, e parallelamente, sul versante dell'esperienza vissuta dei vari personaggi, come denuncia di una situazione di disadattamento che sembra escludere ogni scelta di tipo radicale. La prima indicazione riguarda il cinema, il cinema in quanto cinema, il cinema tout court, la seconda sembra affrontare più direttamente la realtà. Ma ciò che le accomuna è la direzione indicata da interrogativi che sono pur sempre gli stessi. In realtà, sia il **cinema** che il **film** (e i suoi personaggi), anche se in modi diversi, sono alle prese con la stessa incapacità di aderire alle cose che li circondano. E' per questo che si sentono come "stranieri", come se fossero, appunto, "fuori campo".

Lo stesso personaggio di Ugo (in particolare) non è che una risultante del procedimento complessivo. Nello stesso tempo lo illustra. Vedendolo aggirarsi fra vari scenari che si addicono ora a un western, ora a un film in costume, poi a uno di guerra, si potrebbe postulare la sua innocenza rispetto al sistema. Ugo è un attore: sembra naturale incontrarlo qui, a Cinecittà, ubiquamente ritagliato sullo sfondo di El Paso-Troia-Tobruk. Ma Ugo sembra non curarsi dello spazio che sta attraversando, o meglio la sua scelta: è non il film, un film, quei film (cui rimandano quegli spezzoni di universo cinematografico) ma il cinema. Solo che del cinema sono rimasti pochi indizi, poche tracce, i primi dati di partenza; l'**idea** del cinema, innanzitutto, gli spazi vuoti o da colmare, i tempi da dilatare o da comprimere, i gesti, le movenze da rendere visibili in un'imminenza che stenta a prodursi, eppure fatta di echi e di silenzi, di bianchi e di neri, mutevoli, simultanei, discontinui.

E' durante una pausa di lavorazione che Ugo riincontra Valentina. E' passato del tempo dall'ultima volta che si sono visti. I due si ritroveranno qualche giorno dopo. Nel frattempo Valentina è stata a una gita al mare in compagnia di Paolo, un suo compagno di lavoro. L'incanto della natura potrebbe rappresentare un'alternativa alle sue inquietudini. Ma è la stessa Valentina ad accorgersi per prima che questo contatto è illusorio, falsato da un atteggiamento mistificatorio verso la realtà. Ugo invece ha cercato di stabilire i legami di una volta con i vecchi amici. Ma né Michele (che fa il regista), con i suoi richiami all'impegno politico e alla milizia rivoluzionaria, né Alberto, con il suo nichilismo, sono riusciti a dare una risposta definitiva ai suoi dubbi e ai suoi interrogativi. Quando si ritrovano Ugo e Valentina non possono fare altro che assistere inerti al consumarsi del loro rapporto. Esperienza, quella di questi personaggi, che lungi dal costituirsi come trama, aneddoto o intrigo, vale soprattutto come **texture** su cui imbastire i significati del film, al di là degli eventi minimi di un certo materiale biografico. Il fatto è che in **Fuori campo** non c'è mai una personalità che si esponga (o venga esposta) come tale, in grado di garantire la necessaria congruenza delle finzioni del film a un supporto di verifiche colte

sul piano dell'esistente, variamente definite come 'memoria', 'esperienza', 'realtà', 'storia', 'mondo', etc. La stessa nozione di autore tende a scomparire del tutto, si cancella, nel suo autocitarsi si fa ancora più evanescente. In termini di cinema, di puro cinema, sul piano istituzionale c'è solo un titolo, **Fuori campo** (che di per sé vale come negatività, assenza attiva, maniera di porre domande su un "fuori" che si capovolge in ciò che è "dentro"), e sul piano funzionale ci sono vari "io" che vanno presi soprattutto come semplici modalità grammaticali-temporali del testo autoproduttivo del film. Il metodo indicato da **Fuori campo** è quello di una strategia negativa. Lo svolgimento di qualcosa che stenta a tradursi in narrazione, coi suoi tempi aperti sul vuoto, col suo puro presente, contribuisce a determinare il film sia in termini di quello che **non** è (nessuno scenario sontuoso, nessun effetto spettacolare, nessun tempo forte, nessun luogo privilegiato), sia in base a quelli **contro** ai quali va determinandosi. Tutti modi del rifiuto (Cinecittà vale come metonimia del sostrato materiale del sistema e nello stesso tempo come metafora del Sistema stesso) che non si producono in nome di un'inerte disponibilità di fronte al "tutto può accadere", e neppure per un contraccolpo contestatorio puro e semplice, ma piuttosto in vista di una sintassi autoproduttiva di scene o sequenze in cui l'archeologia psico linguistica è sempre finalizzata a una specie di alchimia **morale** (non moralistica), e quindi **politica**. **Fuori campo** si presenta dunque come seguito aperto e prolungamento indefinito che non vuole essere lo stile proiettivo di un soggetto, l'autore, ma la lingua specifica (accidentata, arrischiata, reinventata) di un testo cinematografico. Caso mai, il problema da porsi è quello del perché a un certo punto un'evidenza così radicale abbia termine e si concluda, ellitticamente, sotto forma di film. Ma come mostra la chiusa di **Fuori campo** ciò dipende da una scelta abbastanza emblematica: il nero. Omettere tutto, scartare ogni previsione, escludere persino l'immagine, evitare tutto ciò che non rimane "fuori campo": ecco l'indicazione di metodo fornita dal film, operare una specie di appropriazione negativa, una presa di possesso del mondo a partire dalle sue apparenze, una presa di distanza critica dai modi della rappresentazione e dell'illusione ideologica. Al di là di ogni mitologia della trasparenza (il linguaggio attraverso il quale il mondo si parla costituisce il linguaggio della sua ideologia), anziché interrogare direttamente la realtà (che rimane "fuori campo") **Fuori campo** preferisce interrogare i suoi modi di rappresentazione. Può essere questo, a partire dalla presa di coscienza di questo problema, il compito più importante del cinema non direttamente militante, e cioè quello di mettere in questione il sistema stesso della rappresentazione, di mettere in questione se stesso, prima di tutto, in quanto cinema, per provocare uno scarto, un taglio, una rottura con la sua funzione ideologica. Si vedrà allora, come dice Heidegger, che "la maniera di porre domande su nulla ha la funzione di uno strumento di misura e di un indice per la maniera di porre domande sull'esistente (cose, esseri)".

FUORI CAMPO: *r., mo. e s.*: Peter Del Monte; *sc.*: Franco Pecori e Peter Del Monte; *f.*: Sandro Bernardoni, John Chu (b. e n.); *scg.*: Gennaro Passerotti; *m.*: Fiorenzo Carpi; *int.*: Nicole Tessier (*Valentina*), Bruno Cattaneo (*Ugo*), Alessandro Haber (*Paolo*), Vittorio Fanfoni (*Michele*), Ausonio Tanda (*Alberto*); *pr.*: Centro Sperimentale di Cinematografia; *o.*: Italia 1969.

Ulisse e Filottete

di Enzo Ungari

Le prime immagini di **Tabula rasa** si offrono alla nostra attenzione come qualche cosa di estraneo e nello stesso tempo di profondamente connaturato al film. Ne costituiscono una specie di antefatto o di presentazione e la loro scrittura, i loro colori, ci autorizzano a pensare che esse rappresentino qualcosa di più di un semplice prologo. Se **Tabula rasa** fosse un iceberg potremmo dire che esse ne costituiscono la parte emersa e che il resto del film, più opaco e meno stagliato, la parte immersa, quella più profonda, oscura e pericolosa. Ma queste immagini a colori che ci mostrano un uomo sdraiato su una scogliera, in mezzo al mare e sotto il sole, oltre a costituire una specie di film nel film, assomigliano pericolosamente al film di un altro film, di cui **Tabula rasa** sembra avere accettato l'eredità. Si tratta delle rushes che Fritz Lang ha girato per il produttore Jerry Prokosh e per la camera di Godard, un film che Lang continua a girare in ogni cinema dove si proietta **Le mépris**, ma che probabilmente non vedremo mai per intero. Uno di questi piani doppiamente mitici, perché contengono in sé il mito di Omero e il mito del cinema, è finito nel film di Capovilla e la cosa non può non inquietare dal momento che, prima ancora di concludere il suo inizio, **Tabula rasa** istituisce una relazione tra sé e un film di Fritz Lang e di Jean Luc Godard. Ma in che modo avviene questa congiunzione? Ulisse è diventato Filottete e, con la complicità di Edmund Wilson, siamo costretti a vedere in questa trasformazione tutta la distanza che separa la solitudine dell'eroe da una solitudine più essenziale, il movimento dall'immobilità, la fuga dall'abbandono. La curiosità di scoprire (il cinema, la vita) lascia il posto alla solitudine di chi ha già scoperto l'amarezza delle scoperte. E se la figura di Filottete è la metafora di un'altra metafora, che mira ad esprimere l'utilità ma anche la miseria dell'artista, il resto del film si occupa di sottrarre a questa metafora una parte del suo contorno, quello che istituisce intorno all'artista una specie di spazio incorrotto. Questo spazio fittizio, che lo isola dagli altri e che rende la sua condizione "sublime" ed insieme miserabile, è anch'esso uno spazio mitico, quello dell'aristocrazia della sofferenza. Allora la tabula rasa non può riguardare altro che gli ultimi miti scampati allo sfacelo. E' necessario elencarli, inventariarli, nominarli, affinché l'atto stesso dell'invocazione coincida con il loro inghiottimento e la loro sparizione. Nello stesso modo in cui Lang e Godard vengono esibiti in apertura, in attesa di costruire un film che si congiunga con loro sul filo della negazione, che vada **contro** (stilisticamente) queste prime immagini, Paul Klee e Marcel Proust fanno la stessa fine, in un gioco di reciproco annullamento, mano a mano che la loro presenza o la loro assenza vengono evocate dai due protagonisti del film, Paolo e Sibilla, nel loro viaggio della formazione. Questo viaggio ha un aspetto così distruttivo e auto-distruttivo, tenero e disperato, che il suo oggetto preso di mira, il cinema, trova nella sua fine un nuovo inizio, come la Fenice, e **Tabula rasa** finisce per assomigliare a quei modelli da cui, per troppo amore, Capovilla vuole liberarsi. La bellezza iniziale delle prime immagini trova un corrispettivo, degradato ma non per questo meno commovente, nelle immagini della campagna che circondano una coppia vergognosa e un cineasta innamorato. **Tabula rasa** intimorisce perché, anche se sembra scegliere coraggiosamente la strada della riflessione sul cinema, questo approccio entusiasta si fa ben presto disincantato, e si ha l'impressione di poter seguire tutte le fasi attraverso le quali un rapporto di affascinamento e di passione nasce, si consuma e muore. Come davanti a tutti gli amori di breve durata — in questo caso una durata più breve del film — assistiamo ad un incontro pieno di promesse non mantenute a causa di una brusca separazione che ha tutto il sapore di un addio definitivo. In questo caso ci troveremmo di fronte ad un'opera prima che promette di essere l'ultima opera. Ma forse si tratta dell'ultimo stratagemma di un innamorato insoddisfatto, un cineasta a cui il cinema, da solo, sembra non bastare più, e allora non dovremmo prendere troppo sul serio le dichiarazioni di Paolo, e vedere in esse un'ironia dissimulata senza la quale **Tabula rasa** assomiglierebbe sgradevolmente ad un narcissus garden in cui l'autore è il fiore, e la camera solo un abile giardiniere. **Tabula rasa** è un film autobiografico e una caratteristica dell'autobiografia è data dal fatto che il soggetto e l'oggetto, colui che racconta e colui che viene raccontato, costituiscono un'immagine e il proprio riflesso. Il rapporto che li lega non esprime una differenza, ma un'identità. Ma tra l'autobiografia di un soldato e quella di uno scrittore esiste una differenza: mentre l'unica preoccupazione del primo consiste nel descrivere se stesso, le preoccupazioni del secondo sono più numerose e drammatiche perché, oltre a descrivere se stesso tende a descrivere la propria descrizione. Per lui, tentare di capire il mistero della propria vita significa prima di tutto tentare di capire il mistero della propria scrittura. Così il film autobiografico di un uomo di cinema, e la cosa è vera tanto per Paolo Capovilla quanto per James McBride, acquista un senso solo se riflette l'immagine dell'uomo e il riflesso di questo riflesso, le ragioni delle sue azioni e le ragioni per cui queste azioni diventano cinema. Dire che **Tabula rasa** sia il prodotto di una riflessione che va di pari passo con il cinema e con la vita è dire una banalità. Tutti i film sono (dovrebbero essere) il frutto di questo processo, così come ogni film è un'autobiografia. Ma grazie al processo con cui **io** diventa **egli**, si produce uno slittamento e l'autobiografia dell'autore si rovescia sempre in autobiografia del film, è il film che si parla. Qui bisogna forse individuare il vero motivo per cui **Tabula rasa** intimorisce e incute rispetto. Paolo Capovilla ha mantenuto l'**io**, e in questa prima persona continuamente bersagliata, tradita, calunniata, sottomessa a spostamenti, separazioni e difese, offerta allo sguardo impassibile della camera, non dobbiamo vedervi una metafora del film, ma l'autore stesso. All'inizio di **Tabula rasa** Paolo e Sibilla interrogavano le proprie immagini negli specchi, in un patetico desiderio di chiarezza. Ma gli specchi riflettono le apparenze e non danno nessuna risposta. Alla fine, Capovilla offre la sua immagine ad un vetro più sensibile, quello della camera. **Tabula rasa** è la risposta che il cinema dà, qualche volta, ai ragazzi che devono imparare.

TABULA RASA; *r. e sc.*: Giampaolo Capovilla; *f.*: Sandro Bernardoni e John Chu; *suono*: Domenico Curia; *mo.*: Jobst Grapow; *int.*: Giampaolo Capovilla, Sandro Bernardoni, Sibilla Sedat, Giorgio Dolfin, Guido Torracciani, Luigi Guerra, Roseline Marquis, Franca Sciutto, Daniela Lazzaretti, Ada Pometti, Luigi De Marchis; *d. pr.*: Leonardo Palmieri; *pr.*: Centro Sperimentale di Cinematografia; *o.*: Italia, 1968; *du.*: 85'.

NUOVO CINEMA ITALIANO 1 (n. 7-8)

GIANNI AMICO (INTERVISTA); GIANVITTORIO BALDI ("FUOCO!", INTERVISTA); BERNARDO BERTOLUCCI ("PARTNER", INTERVISTA); MARCO FERRERI ("DILLINGER E' MORTO", INTERVISTA); ERMANNO OLMI ("UN CERTO GIORNO", INTERVISTA); VALENTINO ORSINI ("I DANNATI DELLA TERRA", INTERVISTA); PIER PAOLO PASOLINI (SCENEGGIATURA DI "CHE COSA SONO LE NUVOLE?"); MAURIZIO PONZI ("I VISIONARI", SCENEGGIATURA DI "STEFANO JUNIOR"); PAOLO E VITTORIO TAVIANI (INTERVISTA); COOP. CINEMA INDIPENDENTE (INTERVISTA E SCHEDE).

NUOVO CINEMA ITALIANO 2 (n. 9)

PIERO BARGELLINI ("MORTE ALL'ORECCHIO DI VAN GOGH", "FRACTIONS OF TEMPORARY PERIODS", "TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE"); CARMELO BENE ("NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI", "CAPRICCI"); BERNARDO BERTOLUCCI ("AGONIA"); PIER PAOLO PASOLINI ("CHE COSA SONO LE NUVOLE?"); MAURIZIO PONZI ("STEFANO JUNIOR"); MARIO SCHIFANO ("SATELLITE", "UMANO NON UMANO", "TRAPIANTO, CONSUNZIONE E MORTE DI FRANCO BROCANI"); ENZO SICILIANO ("LA COPPIA"); PAOLO E VITTORIO TAVIANI ("SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE").

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library



FESTIVAL



Venezia

Due settimane in un'altra città

di Enzo Ungari

PROLOGO

Fellini-Satyricon, che ha praticamente concluso la mostra, sollevando per questo e altri motivi lo sdegno moralistico dei commensali più cinici e accaniti, merita di essere citato in apertura di ogni articolo che intenda riassumere brevemente il clima, i segni, gli squilibri e il disegno delle due settimane veneziane. Infatti un legame più oscuro e complesso di quanto non si potrebbe suppore unisce la mostra al film-mostro, al punto che viene il sospetto che questa nuova edizione cinematografica sia stata allestita in funzione del film di Fellini, o viceversa. Per cominciare, **Fellini-Satyricon** illuminava la mostra anche geograficamente, con un tabellone murale, e la mostra se ne compiaceva come un universo nascente si compiace di esibire l'immagine della propria cosmogonia.

L'enorme macchia verdastra serviva da punto di riferimento tanto per i giornalisti in autobus quanto per i frivoli ricercatori dell'oggetto ideale per simbolizzare questa Venezia ultima edizione. Ma il legame andava oltre il fatto che il **Fellini-Satyricon** è servito alla mostra da stella del mattino, e questa a quello da cornice cosmica: protagonisti entrambi del medesimo destino biologico, erano costruiti in bolge e gironi, zone buie e zone luminose, settori privati e padiglioni vietati, labirinti e Suburre prossime al crollo definitivo. Entrambi compiaciuti della propria mole smisurata, erano eccessivi, vanitosi e improvvisati. La mostra e il film hanno costituito l'impressionante ripetizione, su una laguna e su uno schermo, del medesimo universo asfittico ed ingombrante. La loro doppia natura è stata quella di due figure parallele che hanno avuto l'insana idea di inghiottire tutto il cinema e di restituirlo vomitandocelo addosso. La Creatura ha cessato di esistere e di intimorire quando, in un delirio di autocompiacimento, ha rappresentato se stessa sullo schermo. Federico Fellini ha dimostrato così di essere il più naturalistico del

registi italiani: il suo film è un pessimo documentario Corona che invece di fissare in immagini le prodezze dei marinai o i contrasti del paesaggio umbro, mostra delle scenografie, dei costumi e dei paesaggi di cartapesta.
Fellini-Satyricon dovrebbe quindi essere proiettato al posto dei rotocalchi cinematografici, come documentario sulla trentesima mostra d'arte cinematografica: di essa ci mostra i film, gli spettatori, le salette, i corridoi, le proiezioni diurne e notturne, i punti oscuri, le oscenità, le cerimonie pubbliche e private. Non è un caso che entrambi, la mostra e il suo documentario, meditino speranzosamente sull'Africa, grande protagonista che ha inviato a Venezia due eccezionali ambasciatori: il re Koda e Donyale Luna, ovvero l'Africa barbara e l'Africa colonizzata. Così, senza essere stata l'una l'appendice dell'altra, le due creature si sono sviluppate insieme, in un rapporto di reciproco compimento. La stessa caratteristica confonde naturalmente la fisionomia dei due creatori. A metà strada tra i due William Wilson, dal punto di vista del partner represso, e **Quei due**, dal punto di vista della convivenza laida, Federico Fellini e Ernesto Laura, doppia immagine dell'uomo di cinema italiano, hanno riunificato per due settimane le strade del cinema e della vita.

L'ACCADEMIA DELL'AVANGUARDIA

Chi pensava di trovare l'alta accademia, la retorica dello stile — insomma il museo — alla retrospettiva dedicata al periodo inglese di Alfred Hitchcock, è stato vittima dell'ultima vertigine che questo genio del cinema è solito infliggere agli spettatori sprovveduti. L'accademia infatti era altrove, nei film appena sottotitolati e che già si portano addosso l'insopportabile muffa della tradizione del nuovo.
Vedere un film di Hitchcock equivale a partire per un viaggio dove tutto è invenzione e scoperta, e nello stesso tempo intraprendere una ricerca il cui compito consiste nel riportare alla luce cose molto antiche, ma dimenticate. Mentre un film accademico non esibisce altro che le proprie regole e ci fa pensare soltanto a se stesso, un solo film di Hitchcock è sufficiente a farci pensare al cinema, a quello del passato (Stroheim e Sternberg in **Pleasure Garden**, Ince, Griffith e Murnau in **The Manxman**, Lubitsch in **Champagne**) e a quello del futuro (vedendo i piani di **Juno and the Paycock** si pensa a Straub, guardando le luci e le ombre di **Seventeen** si capisce che c'è già, in nuce, tutto il Lang americano, davanti a film come **Rich and Strange**, **The Ring**, **Young and Innocent**, **The lady vanishes**, ci si domanda seriamente se non sia stato Hitchcock il primo cineasta ad interrogarsi sui misteriosi rapporti in base ai quali la realtà si fa immagine e l'immagine realtà, la verità finzione e la finzione verità e a darvi una risposta cinematografica). Questa cinetecagrammatica che si diverte a coniugare il mondo al futuro, non può non rendere maggiormente risibili i balbettii al presente, che vorrebbero avere sapore d'infinito, degli accademici improvvisati.
E non si tratta di opporre — come vorrebbero i furbi — la grande arte classica del passato ai film arrischiati e compromessi con il loro tempo, per scegliere la prima e rifiutare i secondi. Al contrario, si tratta di privare di ogni valore tutto ciò che si adorna di tempi ipotetici per registrare un falso presente, tutto ciò che pratica l'esercizio dell'alta fedeltà a ciò che già esiste e già si conosce, in favore di una interrogazione continua, di un "perché?" che mette in crisi la facilità di tutti i "perché", e tanto peggio, per noi e per tre quarti del cinema moderno, se questo miracolo avviene più spesso all'ombra delle cineteche che non a quella delle fabbriche.
I film accademici presenti a Venezia erano di due tipi: i primi, in declino, rappresentavano la tradizione e fondavano la loro bellezza sul proprio anacronismo, come **Fadern** (Il padre), di Alf Sjöberg, e **Siuget dlia nebolsciogo rasskaza** (Breve storia di un piccolo racconto), di Sergej Jutkevic. I secondi, più numerosi e meno inoffensivi, costituivano l'ultima maschera e l'ultimo adeguamento della medesima operazione: il "laboratorio" come trapianto (ma non come consunzione e morte) del museo. In questi casi, l'apparente assenza di regole è in realtà la fedele applicazione dei principi sui quali si fonda la penultima trasgressione o provocazione cinematografica; ogni novità o "rivoluzione" rivela, al fotogramma successivo, la sua natura di aggiornamento prudente e di rischio calcolato. Si pretende di liberare lo spettacolo da se stesso, e in realtà si fa spettacolo di questa falsa liberazione. L'accademia del nuovo è, nel campo della liberazione del linguaggio, l'equivalente dei "Porno-shop" nel campo della liberazione dell'eros; si fa commercio di tutto ciò che si pretende di voler liberare. La volontà è la medesima e accomuna i diversi risultati: fare film che servano da autogiustificazione a chi li fa (dal momento che si tratta di film pensati, confezionati e firmati in funzione dei festival del cinema europei), per un pubblico che sembra vergognarsi del cinema e per un cinema che dovrebbe vergognarsi di avere un pubblico. Dal momento che, in questi calcoli, viene prima il pubblico (intellettuale, europeo, di "sinistra") e poi il cinema ("moderno", impegnato, terroristico), il primo aspetto di questi film riguarda le dichiarazioni democratiche che possono esserne l'argomento o, più felicemente, un corollario. A questo punto viene il problema del cinema: come fare dello spettacolo quando si dichiara a gran voce di rinunciarvi? Lo si fa fingendo di non farlo, e quindi non denunciandone le convenzioni. Questi film hanno una doppia chance rispetto agli altri prodotti: possono contare, di volta in volta o contemporaneamente, sulle simpatie di chi, nel cinema, cerca delle **dichiarazioni**, politiche o stilistiche.
Il più abile tra i film che mettono in pratica il principio di rendere nuova l'accademia, o di rendere accademica la novità, è **La primera carga al machete** del cubano Octavio Gomez, film populistico ma non popolare, pensato e realizzato in funzione dei festival europei, democratico ma non politico, "bello" ma inutile. Gli attributi che gli sono stati assegnati, come quelli di epica popolaresca, ballata della violenza, canto dell'allegria rivoluzionaria, se non ci dicono niente a proposito del film, ci dicono abbastanza sulla confusione degli incauti apologeti. **La primera carga al machete**, con coerenza esemplare, ci propone soltanto uno stile (l'unica cosa che emerga dal film in modo riconoscibile) applicato ad un argomento che riscuote le simpatie. Ma di che stile si tratta? Di quello con cui gli artigiani di cinecittà confezionano i "prossimamente" dei western all'italiana: bianchi e neri tanto facili quanto suggestivi, a metà tra il gusto piccolo-borghese per il dagherrotipo restaurato ed abbellito e la tentazione neocapitalistica per l'immagine spenta da ri-vitalizzare graficamente. Sul piano del documento abbiamo a che fare con un interessante esempio di kitsch latino-americano di importazione USA; sul piano del cinema, dal momento che ci troviamo di fronte ad un **procedimento** che basta a se stesso e che fonda il proprio fascino sull'effetto, non varrebbe neppure la pena di prenderlo in considerazione, se il film di Gomez non fosse stato salutato come un esempio di cinema libero. Che **La primera carga al machete** sia invece un film ultracolonizzato (culturalmente, esteticamente e quindi politicamente, dal momento che non si tratta di una carica al machete, ma di un film su questo argomento) è

dimostrato dal fatto che in esso vengono usati, uno ad uno, tutti i procedimenti cari a Peter Watkins e che mirano a dare l'illusione che qualche secolo (nel caso di Gomez qualche decennio) prima del tempo, per un miracoloso prodromo del capitale, il cinema e il Nagra fossero già lì, a salvare la storia e ad edificarci con la loro testimonianza. Gomez manda i soldati contro la camera con una sfrontatezza pari a quella dell'operatore che arretra come se ne andasse di mezzo la sua vita. Questo atteggiamento (fingere di fare un documentario a base di interviste e di immagini rubate, senza denunciare mai, stilisticamente, l'artificio dell'operazione) viene messo da tutti sotto accusa nel caso di Watkins (e a ragione: non a caso esso sfocia nel fascismo di **Gladiatörerna**), ma, curiosamente, gli ideologhi dell'impiego dello zoom, sempre pronti a scrivere un volume sull'uso che Jacopetti fa del grandangolare, diventano improvvisamente vergini ed ingenui davanti ai film provenienti dalle cittadelle del socialismo. Così un'esercitazione estetizzante di nessun valore politico viene consacrata come ballata rivoluzionaria, e un film accademico che sfonda le porte aperte come un faro nel futuro del cinema cubano.
Lo stesso accademismo inutile, applicato ad argomenti politici dans le vent, funge da principio sul quale si fondano **Benito Cereno**, del francese Serge Roullet, in cui Herman Melville e Rap Brown compiono una crociera sul medesimo brigantino; **Cardillac**, del tedesco Edgar Reitz, che abbandona Hoffman a metà strada, in favore del socialismo per i cavalli; **A woman's case**, dell'israeliano Jacques Mory-Katmor, riflessione di stampo imperialista sul corpo femminile e tentativo di far coincidere l'estetica di Roland Barthes con l'etica di Ben Gurion; **Shinju tenno Amishima** (La punizione del cielo ad Amishima), del giapponese Shinoda Masahiro, in cui vengono svelati i procedimenti della finzione teatrale e cinematografica con lo stesso spirito con cui la televisione, qualche volta, mostra i cameramen al lavoro; **Children's games**, dell'americano Walter Welebit; **Del amor y otras soledades**, dello spagnolo Basilio Patino; **Genii** (Diavoli), di Stefan Uher, e **Cest a slava** (Onore e gloria), di Hynek Bocan, entrambi cecoslovacchi; ed infine **Dnevnye zvedzvy** (Stelle di giorno), di Igor Talankin, in cui le stelle, dei generali sovietici, stanno a guardare i sussulti di una giovane poetessa che ha rappresentato un po' il monumento dell'accademia dell'avanguardia.

LA POLITICA DELLO SPETTACOLO, LO SPETTACOLO DELLA POLITICA

La seconda considerazione di carattere generale riguarda il rapporto contraddittorio che molti film interessanti intrattengono con le leggi dello spettacolo. Mentre una delle caratteristiche dei film accademici, vecchi o nuovi, belli o brutti, è quella di rifiutarsi a priori come spettacolo, e di costituirne nei fatti il prolungamento più sbracato, in questo secondo gruppo di film vi è un adeguamento a certi canoni e a certe regole tradizionali, per sfruttarli fino in fondo. Il problema della popolarità va di pari passo con l'esigenza di formulare un discorso personale all'interno di un sistema convenzionale che mira a far dominare l'anonimato e la fungibilità.
In altre parole, si tratta di inventare i modi grazie ai quali adottare le convenzioni dello spettacolo senza dover per questo ingannare lo spettatore. Scegliere di fare film per il pubblico che esiste e rivendicare l'utilità e l'uso **immediati** del cinema, significa fondare una politica dello spettacolo grazie alla quale è possibile servirsi di quest'ultimo senza diventarne servi, e trasformare così in un mezzo quello che, non denunciato, diventa un fine. In alcuni casi questo principio sta alla base di caratteristiche nazionali (i film degli autori di Hollywood, il cinema nôvo, etc.), sempre più spesso è il motore di tentativi isolati. Ognuno risolve (o non risolve) il problema a suo modo. E' il caso di Sembène Ousmane (**Le mandat**, **Borom Sarret**, **Nyaye**), Joaquim Pedro de Andrade (**Macunaíma**), Nelly Kaplan (**La fiancée du pirate**), Ted Kotcheff (**Two gentlemen sharing**), Enzo Siciliano (**La coppia**), Robin Spry (**Prologue**).

Macunaíma (Brasile) e **Le Mandat** (Senegal) raggiungono in questa direzione i risultati più sorprendenti perché, se da una parte sembrano non rinunciare a nessuna concessione alle cattive abitudini dello spettatore (ma quali sono le abitudini dello spettatore brasiliano o senegalese?), dall'altra costituiscono due novità assolute, almeno per noi europei. Ciò che li rende simili nella diversità (il primo è una favola surreale basata sulla degradazione del mito, il secondo è interamente costruito su uno schema di derivazione neorealistica) e diversi dai film analoghi, è la nozione di tropicalismo antropofagico che riguarda entrambi. Al centro dei due film vi è lo stesso personaggio-situazione, un eroe degradato privo di coscienza e di cultura, destinato a percorrere itinerari massacranti per acquistare una fisionomia e una individualità definitive. Nel caso di **Le mandat**, l'eroe deve addirittura emergere come individuo socialmente riconoscibile; per l'indios Macunaìma, più ambiguamente, si tratta di dominare una virtù camaleontica a causa della quale la sua fisionomia sfugge e si modifica di continuo. I due film sviluppano il medesimo nodo drammatico (gli eroi non chiederebbero di meglio che essere accettati per quello che sono diventati, ma è l'ambiente che non vuole "integrarli") in chiave molto spettacolare, e trattandosi di un rapporto spettacolo-spettatore diverso da quello occidentale, ne viene fuori una comicità di tipo nuovo, basata sulla consunzione e sull'esaurimento degli artifici comici del film di finzione. I meccanismi del cinema comico costruiscono però due tragedie tropicali, nel corso delle quali tutte le convenzioni stilistiche e narrative sono rivelate come tali man mano che l'impianto aumenta di proporzioni. Infatti il movimento di crescita si riduce ad un duplice spappolamento; la situazione finale è la puntuale ripetizione di quella iniziale, il movimento (del film, dei personaggi) si rovescia in immobilità, la ripetizione autorizza il riso ma fa prendere coscienza del carattere fittizio degli avvenimenti ripetuti, i modi (presi a prestito, quindi maniere) del racconto sono distrutti dall'interno (gli agenti sono la forza istintiva degli attori nel film di Sembène, molto improvvisato al livello del récit; e il carattere delirante della messa in scena in **Macunaíma**, film molto costruito malgrado le apparenze). Attraverso l'organizzazione dei materiali (**Le mandat**), e la loro meditata disorganizzazione (**Macunaíma**), si arriva a due possibili forme estreme di spettacolo popolare non colonizzato, perché quanto vi era all'inizio di scolastico, di europeo, di estraneo, non è stato preso in prestito ma autodivorato dai film stessi. Così, se si vuole, le regole dello spettacolo subiscono le metamorfosi e il destino dei due eroi, a causa di un cinema (del terzo mondo) e di una realtà (sottosviluppata) divoratori.

La fiancée du pirate (Francia) e **Two gentlemen sharing** (Inghilterra) non aggiungono molto a schemi già collaudati, se non una maggiore capacità di impadronirsi delle possibilità inerenti a due situazioni "paradossali" (con in più il merito, per la Kaplan, di aver costruito un universo contadino che costituisce la risposta femminile a **Scene di caccia in Bassa Baviera** di Peter Fleischmann).

Nel caso de **La coppia** (Italia) (1), lo spettacolo (il primo livello di lettura) assume una funzione di occultamento se lo spettatore tarda a liberarsene. Film sul voyeurismo, e quindi su una delle condizioni tipiche dello spettatore alienato, **La coppia** apre una finestra su un universo costruito interamente con i ritagli, i canoni e i personaggi del cinema di consumo, per procedere ad una progressiva spoliazione. Il frequentatore abituale di Patroni Griffi, che all'inizio crede di riconoscere quello che il film gli mostra, si ritrova ad un certo punto nell'astrazione più totale e a dover fare i conti con dei vuoti sempre più invadenti ed aggressivi. Ne **La coppia** non c'è nulla da riconoscere perché tutto è stato fatto sparire, si devono piuttosto scoprire le ombre e le tracce di queste sparizioni proditorie. In questo senso **La coppia**, film ambiguo nelle intenzioni, portandoci in un teatro dove lo spettacolo è già finito, ci obbliga ad osservare gli strumenti e gli oggetti inerti. Raggiunge così una certa chiarezza di risultati e rimanda, forse in modo involontario ma non per questo meno puntualmente, a quel capolavoro assoluto che è **Rear window** (La finestra sul cortile).

Prologue (Canada), a causa della commistione di realtà (**politica**, i disordini della convenzione di Chicago) e di finzione (una ragazza divisa dall'amore per due uomini) segna il confine tra i film che si fondano sulla politica dello spettacolo (**Prologue** è un film molto tradizionale, malgrado l'aspetto nervoso) e quelli che affondano nello spettacolo della politica, strumentalizzando questa a quello. Il film riesce a mantenere questo precario equilibrio grazie al personaggio di Jesse che, con la sua presenza e col suo passaggio, unifica i diversi binari e ci conduce con sé nel film di finzione e al di fuori; e se Robin Spry non riesce con questo suo film a spiegare i disordini, questi riescono molto bene a spiegare l'inquietudine di Jesse. **Prologue** finisce così per essere un cattivo film d'idee riscattato dai dolci sentimenti del suo autore. Queste considerazioni, legittime se applicate ad un film di finzione che si occupa di amore ed altri sentimenti, diventano complici quando intendano avallare operazioni come **Sierra maestra** di Ansano Giannarelli, **Camilo Torres** di Paolo Breccia, **La sua giornata di gloria** di Edoardo Bruno, ed altri prodotti più inqualificabili. Discutere la buona fede o le intenzioni è un compito da gesuiti; i risultati ci riguardano direttamente e, trattandosi di film che si situano in una direzione che va presa sul serio, quella del cinema direttamente politico, non autorizzano la tiepida indifferenza o la ironia terroristica. E' possibile fare un cinema politico senza limitarsi agli schematismi, alle dichiarazioni, alle strizzatine d'occhio, alle note di "Bandiera rossa" e ad altri mezzi demagogici: film, per non andare troppo lontano, come **Yawar Mallku** (Il sangue dei condor), **Os Herdeiros** (Gli ereditieri), **Un'estate a Narita** lo testimoniano. Quello che non dovrebbe essere consentito ed incoraggiato, è il fare leva sulle frustrazioni e sulla vergogna comuni agli autori e agli spettatori per stabilire un complice dialogo tra impotenti (oltreché vigliacchi e traditori). Questi film sono lo specchio di un'impotenza (impotenza di fare la rivoluzione **facendola** e di fare cinema facendo dei film) che intende autogiustificarsi esibendo, con il linguaggio dei padroni, tutto ciò che ha tradito o a cui ha rinunciato. Anziché essere film **sull**'impotenza (politica), sono film politicamente impotenti proprio perché grazie ad essi la rivoluzione la si progetta e la si fa, tutti insieme, nei palazzi delle mostre. Questo tipo di cinema giustifica l'immobilità ricostruendo un'azione che va agita, confonde la realtà con la finzione, ripete, con l'aria di scoprire, quello che tutti già sanno, semplifica e riduce quanto va complicato e problematizzato. Lo schematismo reazionario di Giannarelli e il balbettio scolastico di Paolo Breccia possono essere indicativi su una condizione umana, quella dei loro autori, ma sul piano politico sono film consolatori, perché trasformano il cinema in una palestra dove si può giocare ai soldatini e alle battaglie navali, dove ogni cineasta imbolsito può trasformarsi in eccezionale stratega, pensatore rivoluzionario, docente in cattedra di estremismo per una scolaresca avida di parole grosse. Anziché proporre dei modelli per la realtà e per il suo superamento, questo cinema ne costituisce il modellino. Quando si rinuncia all'analisi, all'immaginazione, alla problematicità, al "perché?" in favore delle domande retoriche che contengono in sé le proprie risposte, non si fa altro che un giuramento di sudditanza, di appartenenza a ciò che si dichiara di rifiutare. Al contrario, **Os herdeiros**, di Carlos Diegues, e **Sotto il segno dello scorpione**, di Paolo e Vittorio Taviani, costituiscono la recinzione ultima di un cinema politico teso alla conoscenza e alla scoperta, entro il quale cresce e si sviluppa il cinema che propaganda l'azione, per lo più lezione didattica, progetto, testimonianza. E' il caso di **Yawar Mallku**, di Jorge Sanjinés, appassionante per ciò che è e non solo per ciò che dice, e di **Un'estate a Narita**, di Ogawa Shinsuke, che dovrebbe essere preso a modello da quanti propongono e praticano il cinema didattico (il meccanismo di **Un'estate a Narita** è molto semplice: consiste in una triplice articolazione delle varie fasi, per cui, alternativamente, assistiamo, di ogni fase pratica, a tre momenti distinti: quello del progetto, elaborato da chi fa la lotta; quello dell'esecuzione, più o meno fedele al progetto; ed infine quello della critica e della discussione dell'azione compiuta, per trarne una lezione teorica che determini il successo delle azioni pratiche future).

Os herdeiros e **Sotto il segno dello scorpione** segnano due tappe importanti, sia per il futuro del cinema politico, sia per le rispettive cinematografie nazionali. E' necessario però avere il coraggio di dire subito che i due film costituiscono dei risultati molto discutibili e parziali. Non sempre i film che aprono delle direzioni e che si assegnano il compito di rompere l'asfissia di un certo clima culturale sono dei grandi film, come del resto i grandi film molto raramente, e in ogni caso in modo estremamente mediato, sono dei capiscuola. Il fenomeno è forse spiegabile con un esempio: tre quarti dei brutti film brasiliani che conosciamo (da **Brasil ano 2000**, di Walter Lima Jr., a **Jardim de Guerra**, di Neville D'Almeida) sono tali per aver voluto applicare più o meno fedelmente alcuni principi e alcune regole di **Terra em transe**, film fondamentale per la maturazione ideologico-stilistica di Rocha, ma catastrofico per tutti i giovani autori che lo hanno preso ad esempio. E' un caso molto diverso dal godardismo di tanti epigoni: questi ultimi non hanno capito Godard, lo hanno copiato; al contrario i giovani brasiliani hanno capito **Terra em transe** fin troppo bene, soltanto che questo, oltre ad essere il film più equivoco di Glauber Rocha, è anche il suo film più personale, e la sua bruttezza, sublime, ha generato la bruttezza, questa volta mediocre, di decine di opere prime. Cosa che, se da una parte dovrebbe far riflettere tutti coloro che vedono in **Deus e o diabo** e in **Antonio das Mortes** due esercitazioni di stile o, nel migliore dei casi, due film più "facili", dall'altra dimostra che il più delle volte i principi e le regole di un film non servono ad altro che a quel film stesso, e questo sembra essere tanto più vero quanto più il **progetto** ha dato, a film finito, risultati concreti. Al contrario, film che sembrano promettere più di quanto non mantengano, mantengono più di quanto non promettano perché celano tra i propri propositi quello di essere il primo passo in una nuova direzione, e di non raggiungere tanto dei risultati quanto di indicarli. E' il caso dei film dei Taviani e di

---

(1) Su **La coppia, Sotto il segno dello Scorpione, Umano non umano**, C & F ha già pubblicato articoli nella rubrica « Nuovo Cinema italiano » apparsa nel n. 9.

Diegues, la cui gracilità va integrata, prima di tutto, col fatto che
la loro novità ha un senso in rapporto a qualcosa che li precede
(il cinema nôvo per il film di Diegues; la lezione del neoreali-
smo e il cinema politico ''all'italiana'', frutto di quell'equivoca
eredità, per il film dei Taviani) e, secondariamente, a qualcosa
che essi indicano (due proposte di **modelli**: il ripensamento poli-
tico globale in termini di generazioni, e il mito liberato dagli
eroi che lo incarnano e consegnato alle masse e alle collettivi-
tà come nuovi protagonisti). In entrambi i casi la direzione del
cinema politico che essi propongono coincide con la direzione
del cinema della scoperta e dell'invenzione.

CINEMA IN LIBERTA'

Paulina s'en va (di André Téchiné, Francia) è uno di quei film a
cui si ha voglia di fare dei complimenti, a causa della sua fragi-
lità e del suo essere senza protezione. Ma si tratta di una ten-
tazione che va presto vinta (e di una fragilità di cui si deve diffi-
dare), così come Téchiné ha subito vinto la tentazione di insegnare
qualcosa al suo spettatore. **Paulina s'en va** non ha bisogno di difese
commosse, sa difendersi benissimo da sé. Infatti, malgrado ogni
proposito del suo autore, tutto teso a non dire e a non dimostrare
nulla di più o di meno del fatto che il cinema è qualcosa che si ama
e di cui non ci si vergogna, contiene una lezione ricca di auto-
rità: una lezione di libertà. In questo senso il film, pur non spie-
gando e non dimostrando, mostra quanto sia grande la libertà
che un autore può prendersi col cinema, senza dover per questo
fare della pittura, della letteratura o un fotoromanzo. La natura
indifesa di **Paulina s'en va** non è dissimile in questo dalla natu-
ra di Paulina: essa rimane una protagonista, senza diventare mai
un personaggio, malgrado le sue frequenti incursioni nelle zone
narrative, negli episodi che crescono in eventi, negli inserti in
cui altri personaggi le stanno intorno — così come il film rima-
ne sempre cinema, cinema puro, malgrado i suoi colori, i suoi
attori, i suoi personaggi e le sue scenografie. Ha ancora un sen-
so difendere un film dicendo che non è altro che cinema? For-
se più niente, al di là di un'insana ammirazione per tutto ciò che
cresce e si sviluppa sulla distruzione delle proprie regole e dei
propri procedimenti — un mondo riferito a se stesso, ma che
nel contempo ne esce al di fuori in quanto esperienza sensoria-
le percepita dallo spettatore — ci autorizza a difendere qualcosa
che fonda la propria perfezione e la propria bellezza nella misura
in cui mostra di appartenere ad un universo autonomo rispetto
a quello della vita, reclamato dalla realtà senza reclamarlo, anzi
compiaciuto del fatto che la sua forma, il suo disegno e i suoi
attributi si sono autogenerati dentro un piano che non ha nulla
di reale.

Il film di Téchiné non offre da questo punto di vista nessun ap-
piglio, non contiene nessun messaggio anche se si articola in
ambienti (un mondo in guerra, un ospedale, una casa di piace-
re) che potrebbero reclamarne uno (simile in questo ad un gran-
de film che non è stato capito, **La vergogna**), non racconta nes-
suna storia anche se ad ogni momento sembra che si stia per
dare inizio ad una narrazione, non sviluppa nessun intrigo che ri-
mandi ad altro, non abbandona mai il piano dell'immaginario (e
forse non è un caso se, sia per Bergman che per Téchiné, la di-
rezione dell'immaginario sia parallela a quella della follia). Gli
spostamenti di Paulina, per quanto frequenti, non ci portano in
nessun luogo dove sia possibile incontrare la vita di ogni gior-
no o qualche suo pallido riflesso. Vagabondare in questo assurdo
universo, intessuto di ricordi che contengono in sé il proprio

passato, equivale ad andare liberamente in ogni direzione, meno
che lungo quella che ci riporterebbe sui nostri passi. Si tratta di
una partenza veramente definitiva: quello che si lascia, la realtà
che non può aspirare a farsi finzione, o la finzione ammalata di
realtà, perde d'importanza di fronte a quello a cui si va incontro,
la possibilità, per il cinema, di avere, per una volta, l'ultima pa-
rola sulla vita. Con Paulina è un intero universo ad andarsene,
quello nel quale gli eventi, anziché aspirare ad essere i progetti
della vita, si votano a costituirne le sbiadite imitazioni.

Umano non umano, di Mario Schifano, contiene forse, a scorno di
Michel Baulez e del suo **Le cinématographe**, il piano più mortale
della storia del cinema: quello in cui, anziché vedere la morte al
lavoro, la vediamo gingillarsi e prendersi una breve ricreazione
tra le sue vittime, per l'occasione borghesi virati in seppia, in-
tenti a celebrare il proprio funerale. Questo piano, se non ci
aiuta molto, da sé, a classificare il film tra le cose grandi del
cinema italiano, ci dice molto, e nella maniera giusta, sul desti-
no di una classe. **Umano non umano** fa pensare ad un museo del
futuro, pieno di oggetti significativi sulla natura del nostro tem-
po, ciascuno autosufficiente rispetto agli altri, ma tutti legati tra
loro dall'idea che ha animato chi li ha raccolti insieme. Il prin-
cipio stesso sul quale si fonda il film è quello di fare della sto-
ria attraverso una scelta di materiali e una giustapposizione che
esprima, di per sé, un significato ed un giudizio. Questo tramite
è rappresentato, nel film, dalle immagini televisive, immagini di
morte che contengono appena i vaghi contorni della vita: la sto-
ria (falsificata) delle immagini diventa l'immagine (vera) della
storia, messa a confronto con altre immagini meno fungibili. La
struttura di **Umano non umano** sembra adeguarsi a questa ambi-
zione di totalità, rivela il proposito di costituirsi come testimo-
nianza per gli spettatori futuri. Questo aspetto, unito agli effetti
da fish-eye (ma non bisogna farsi trarre in inganno: i pesci sia-
mo noi, la camera è solo una rete implacabile) dà all'insieme
un vago sapore di fantascienza, magari della crudeltà. I poeti, i
pittori e gli operai si abbandonano, con tenerezza o disperazione,
a dichiarazioni che sarebbero soltanto commoventi se non fosse-
ro le ultime testimonianze alla vigilia della catastrofe: davanti ad
ogni piano del film si ha la sensazione che tutto debba finire e
che nulla possa continuare. Ogni parola che i testimoni spendo-
no in favore delle maestranze in lotta, del destino dell'arte o del-
la natura del cinema, è come soffocato dal battito di un cuore in
tumulto, in questo caso il film stesso, in attesa della propria fi-
ne. L'ultima immagine non è altro che il compimento della pri-
ma, il segmento ideale che racchiude il cerchio: allora le poche
immagini vitali (i totali delle manifestazioni, un pittore che mo-
stra alla luna e alle stelle l'altra faccia della terra, il corpo nudo
di una donna che si lascia accarezzare dalla macchina da presa) si
cristallizzano nell'immobilità sopravvenuta: il cuore cessa di bat-
tere, la realtà fotografata ventiquattro volte al secondo muore
del proprio presente, e il film si trasforma in un oggetto immo-
bile, profezia del proprio futuro, testimonianza.

Sziget a szárafoldon (La signora di Costantinopoli), di Elek Ju-
dit, dà un'idea abbastanza precisa dell'orizzonte di ricerca in cui
si muove il cinema ungherese, così come **Feldobott kö** (La pie-
tra lanciata), di Sára Sándor mostra un adeguamento a certe for-
mule e a certi clichés. Dal momento che l'Ungheria era presente
a questa mostra con almeno un capolavoro (**Sirocco d'Hiver**) ed
un buon film (**La signora di Costantinopoli**), nessuna scusa può
giustificare l'assenza di un discorso sui film che non sia anche
un discorso sul cinema. La nostra ignoranza è a questo punto

flagrante, non solo per l'incapacità di stabilire tutti i riferimenti culturali, storici e politici necessari a situare il cinema ungherese e per comprendere le direzioni lungo le quali si muove, ma addirittura a causa della conoscenza parziale e approssimativa di quest'ultimo. Un destino simile, almeno sulle pagine delle riviste di cinema, capita al cinema jugoslavo, talmente vitale e ricco di sorprese (a parte il "nuovo" Boro Draskovic, e il "vecchio" Aleksander Petrovic) da costringerci a rimettere continuamente in discussione l'autorità attribuita, spesso in un passato molto recente, ad autori come Makavejev, Djordjevic, etc. Le opere, vecchie e nuove, di Zivojin Pavlovic — **Kada budem mrtvav i beo** (Quando sarò morto e livido), **Zaseda** (La trappola) —, di Zelimir Zilnik — **Rani radovi** (Opere giovanili) —, di Matjaz Klopcic e di Ante Peterlic, mettono in crisi ogni tentativo di sistematizzare un cinema ancora sconosciuto.

Feldobott kö (Ungheria) è un film riuscito a metà, a causa della sua ambiguità politica (Sára va collocato a metà strada tra Kósa Ferenc e Szabó István), e del suo impianto anacronistico. Fondato su un principio di mobilità estrema dei personaggi a cui corrisponde una certa immobilità della camera, ci mostra una realtà in campi lunghi e crepuscolari e ci suggerisce qualche riflessione sullo stalinismo e sull'oppressione sociale. Un medesimo principio geografico è alla base di **Rani radovi (Jugoslavia)** dove il viaggio tra gli oppressori di Balász Pasztor, l'eroe di Sára, trova il suo equivalente nel viaggio tra gli oppressi compiuto da tre giovani e da una ragazza. Naturalmente si tratta, in entrambi i casi, di viaggi della formazione, ma mentre il primo approda ad una specie di presa di coscienza individuale, che si tradurrà in un film molto sospetto, il secondo non approda da nessuna parte, si conclude con l'uccisione della ragazza, e conta solo in quanto tale e in quanto politico. L'assunto da cui parte Zelimir Zilnik è tanto semplice quanto appassionante: i giovani sono naturalmente rivoluzionari, come la rivoluzione è naturalmente govane. Ma che fare quando la rivoluzione è vecchia? Mentre il film di Sára non si muove più di quanto non lo faccia la camera, il film di Zilnik compie un prodigioso movimento di avvicinamento e di allontanamento dagli schemi e dalle griglie dei film politici, articolandosi su una serie di piani che vanno dal cinéma direct a Makavejev, e avvalendosi, nella qualità di co-autori dei dialoghi, di Marx ed Engels.

La signora di Costantinopoli è un film veramente nuovo, almeno quanto la signora di Costantinopoli è una signora antica, come tale destinata a scomparire. Il film di Elek Judit si pone come esatto rovescio di quello di Sára: lì erano il décor e la realtà a girare intorno ad un personaggio immobile e immobilizzato, qui la signora è l'unica cosa che produca un movimento in una realtà che ne è incapace. Film di totale finzione, **La signora di Costantinopoli** è priva di tutte le bugie del cinema-verità, di cui si pone come corrispettivo malgrado la presenza degli attori e di una sceneggiatura. Mentre Sára usa gli ambienti per spiegare il suo protagonista, Elek Judit spiega, attraverso la sua vecchia signora, il mondo nel quale essa vive. La vecchia signora ammalata di gioventù deve fare i conti con una società giovane ammalata di vecchiaia, il movimento (desiderio di cambiamento, curiosità) della donna mette in luce la profonda immobilità (movimento apparente: scena del ricevimento) del mondo che la circonda. Questo rapporto tra antico e moderno, tra movimento e immobilità è il principio stesso che fa muovere la camera, divisa tra le ragioni del moderno cinéma direct e quelle, più antiche ma dimenticate, di Lumière e successori: ricerca di un unico punto da cui poter, nello stesso tempo, vedere tutta la realtà e dare un giudizio.

QUALCHE CAPOLAVORO

I grandi film di Venezia erano tre: **Shonen** (Ragazzo) di Oshima Nagisa, **Sirocco d'Hiver** di Jancsó Miklós, e **La bague du roi Koda** di Moustapha Alassane. Ad essi bisogna aggiungere le delusioni rappresentate (i capolavori mancati) dai vampiri teneri di Ruy Guerra (**Sweet hunters:** tentativo troppo esplicito di fondere insieme, sotto il segno dell'amore e della morte, Dreyer e Sterling Hayden) e dal film impuro di Robert Bresson (**Une femme douce**: melò senza lacrime la cui bellezza evidente non è sufficiente a farcelo amare, tanto più che ha il torto di rievocare, come un remake prudente, quel capolavoro assoluto che è **Les dames du Bois de Boulogne**).

De **La bague du Roi Koda** si parlerà altrove, come giusto, dal momento che si tratta di un film molto indefinibile se isolato dal contesto del cinema africano, di cui è stata presentata a Venezia una selezione. Comunque è sufficiente un solo piano del film di Alassane per rendere indistinguibili tra loro i film di Sembène, di Oumaru Ganda e di Timité Bassori. Film completamente folle e primitivo, **La bague** è un mussulmano nero, e la favola che esso racconta è la medesima che Shahrazàd racconta al re Shahriyàr, durante una delle mille e una notte nel corso delle quali la sua abilità di narratrice le allontana l'ombra della morte. Girato con i colori dell'otto millimetri e con lo spirito del settanta, **La bague** dimostra, grazie alla fantasia e all'immaginazione di un barbaro, che il cinema africano può essere qualcosa di completamente estraneo alle regole e ai modi del cinema europeo.

Parlare di **Sirocco d'Hiver** significa, per motivi interni ed esterni al film, riferirsi a qualcosa che va oltre la sfuggente nozione di autore e, prima ancora di discutere un'opera o una serie di opere, mettere in causa un metodo. Questo aspetto (un'idea del cinema piuttosto che un'idea di cinema) se da una parte può aiutarci a comprendere un film misterioso (in che modo **Sirocco** si allinea con questo metodo e in che modo diventa un risultato concreto della sua applicazione?), dall'altra ci obbliga ad andare oltre il film, ci impedisce di ritagliarlo. Se parlando di Jancso è possibile, anzitutto, fare riferimento ad un metodo in vista di darne una definizione, non si deve per questo pensare che i suoi film costituiscano tutti l'applicazione più o meno fedele del medesimo principio. D'altra parte vedendo film molto diversi tra loro, come **Virágvasárnap** (Pasque fiorite), di Imre Gyömgyössy, e **The wild bunch** (Il mucchio selvaggio), di Sam Peckinpah, si pensa immediatamente a Jancso e si intuisce che quanto vediamo è qualcosa di più (e di diverso) di una lezione, un prestito o un'imitazione. Non c'è niente di avvilente nel fatto che qualunque film moderno che inquadri, contemporaneamente, una stazione, un treno e dei passeggeri, diventi prima di tutto un ritorno a (o una partenza da) Lumière. Così non dobbiamo vedere un ipotetico segno di confine, una negazione dell'infinito cinematografico, se qualunque percorso e qualunque accorciamento delle distanze che mettano tra parentesi i bordi dello schermo e la loro esistenza costituiscano, prima di essere Oshima, Ferreri o Leone, i risultati di un metodo, quello che Jancso ha elaborato per ridistribuire i poteri tra ciò che è **dentro** e ciò che è **fuori**, per ristabilire una continuità tra quanto rimane all'interno dell'inquadratura e quanto ne esce, per accordare, definitivamente, la medesima importanza allo spazio nel quale si muovono i carrelli e a quello spazio, tanto più immobile quanto più generale si fa il movimento, rappresentato dallo schermo. Jancso ha esibito la seconda chance del cinema: la possibilità di sfruttare uno spazio che non

è supplementare a quello delle immagini, ma che ne è un naturale complemento. Non si tratta di un'invenzione, ma di una scoperta. Credo che senza il cinema di Jancso ci sarebbe voluto molto più tempo per comprendere con altrettanta evidenza che quando un personaggio attraversa un luogo immaginario dell'azione, esso percorre prima di tutto l'itinerario segnato dal grande schermo in tutta la sua estensione, e in questa duplicità sempre accordata ad ogni gesto e ad ogni movimento va ritrovata la ragione del metodo Jancso: seguire i personaggi quando stanno fermi, fermarsi quando si muovono, farli entrare ed uscire da ogni lato dell'inquadratura, inseguirli e sfuggirli, abbandonarli e riprenderli. Una delle conseguenze è che ogni piano diventa qualcosa di autonomo e di autosufficiente, anche rispetto al film, e proprio nel piano-sequenza dobbiamo riconoscere il vero soggetto e il vero oggetto del cinema di Jancso. Allora diventa evidente che l'attenzione che la critica ha accordato a Jancso e i giudizi e le conclusioni che sono stati emessi riguardano, nella maggior parte dei casi, il suo **metodo** anziché riguardare, come ci si aspetterebbe, i suoi film. Per quanto possa essere entusiasmante vedere l'ammirazione per un autore così lunare in critici solitamente vittime e mandanti del ricatto populista, non se ne può comprendere il motivo, dal momento che elogi e critiche sono rivolti, non ad un'opera, ma ad un metodo, il cui valore d'uso è tanto più grande quanto più si presta a risultati diversi. Per trovare un equivalente, dovremmo immaginarci i difensori di Lizzani e di Gregoretti acclamare l'autore di **Viaggio in Italia** come il più geniale regista italiano, non grazie ai suoi film, ma a causa dell'invenzione dello zoom. Del resto sono proprio gli apologeti di Jancso quelli che tramandano l'equivoco in base al quale i suoi film sono eguali tra loro.

Raramente ho visto un film più detestabile de **L'armata a cavallo** e, malgrado i miei sforzi, non riesco a vedere ne **I disperati di Sandor** qualcosa di più della fedele esecuzione pratica di una notevole scoperta teorica. Se quest'ultimo è un film completamente privo di genio, il primo è qualcosa di molto peggio, un film in cui il metodo si limita ad esibirsi, e in cui l'azione, l'immaginazione, la casualità sono sacrificate a quest'ordine inflessibile che applica rigidamente le proprie regole, trasformando in un gioco del tutto avvilente quegli stessi principi di libertà sui quali si fonda **Sirocco**.

Sirocco è il meno accademico, il meno ripetitivo, il meno manieristico dei film di Jancso. Anziché continuare a vivere di rendita con i profitti del proprio brevetto, Jancso ha costruito un film sfrenatamente libero ed è impressionante la cecità sia di quelli che lo difendono perché non vi vedono niente di diverso dallo Jancso al quale sono abituati, sia di quelli che lo rifiutano perché vi vedono la supina applicazione del medesimo principio.

Nel cinema di Jancso, **Sirocco** ha la stessa importanza che hanno avuto **Luci d'inverno** e **Persona** nel cinema di Bergman. Davanti a questi autori, per i quali la fedeltà ai propri principi coincide con un incredibile rinnovamento, corriamo il rischio di commettere gli equivoci più grossolani. Accusare autori come Hawks, Bergman o Jancso di ripetersi dimostra una fondamentale incapacità di mettersi in rapporto con l'opera d'arte: in **Sirocco** è il metodo (di lavoro, di tournage, di sonorizzazione, di uso degli attori, di sfruttamento dello **spazio**) a non essere cambiato; tutto il resto è il frutto di un abbandono al proprio istinto profondo di cineasta. Niente viene sacrificato ad un'idea astratta di rigore (e in questa ambigua nozione, indefinita e indefinibile, vanno ritrovati tutti gli equivoci che la critica ha commesso parlando di Jancso), tutto è messo in questione attraverso tredici piani (tredici film, cioè tredici mondi) nel corso dei quali ogni certezza viene sacrificata alla sorpresa. Jancso accetta in pieno il rischio di commettere degli errori, rifiuta di fare l'opera perfetta (**I disperati di Sandor**) e compie dei tour de force che non vanno intesi come il virtuosismo di un campione, ma come l'esibizione della mischia che un cineasta impegna con e contro il proprio film. Qualcuno può trovare ridicoli gli errori degli attori, costretti a muoversi e a seguire le indicazioni del regista mentre la camera li segue, o insopportabile la durata dei piani, così come non è difficile accorgersi dell'arbitrarietà con cui si sviluppano la storia e la Storia. Il fatto è che **Sirocco**, prima ancora di essere una specie di "auto sacramental", è un film di suspense più vicino a **Shadow of a doubt** che a **Ciapaiev**, e questa suspense non è articolata solo al livello del récit ma, in modo più compromettente, investe la struttura stessa del film, la sua precaria bellezza, gli errori dell'autore, degli attori, dell'operatore e di coloro che spingono i carrelli. Oltre a questa suspense **estetica** ve n'è una terza, contenuta nella domanda che ci poniamo tredici volte nel corso del film: quando un piano deve finire? Ad ogni inizio attendiamo il momento della nuova fine, che ci colpirà sempre di sorpresa. Allora è forse possibile stabilire un rapporto tra la nostra inquietudine e quella degli attori. E' persino possibile trovare sublime l'errore di movimento con cui Marina Vlady, passando il fucile carico a Ewa Swann, si ferisce la fronte col calcio, l'impaccio che ne consegue, e il dolore fisico mascherato dall'attrice costretta a continuare il suo lavoro dal piano che non deve morire. **Sirocco** infine non comunica niente di verosimile sugli Ustascia e su Marko, la sua verità va ricercata altrove, nella sua solitudine di opera che si interroga. Gli spettatori ammirati e gli attori spaventati possono allora rispecchiarsi nell'esiguo spazio dello schermo attraversato in ogni direzione. Entrambi esprimono la stessa sorpresa e la stessa paura, quella di essere coinvolti in un **mistero**.

Shonen (Ragazzo), di Oshima Nagisa, sembrerebbe la storia di una famiglia giapponese e il racconto delle azioni che i suoi membri compiono per sopravvivere e continuare a rimanere uniti. Questa unità tuttavia si rinsalda maggiormente nei momenti in cui avvengono le separazioni più dolorose, quando i percorsi dei personaggi sembrano allontanarli l'uno dall'altro. Questa unità precaria, alimentata dalla simulazione degli incidenti che fornisce ai membri della famiglia la possibilità di guadagnare del denaro, messa in crisi dalla pericolosità e dal rischio di queste stesse "messe in scena", dovrebbe condurre, al termine del film, ad una tale familiarità tra lo spettatore e i personaggi, da autorizzarlo a chiamarli per nome. Ma Oshima non ci concede questa libertà; i membri della famiglia nel corso del film sembrano non chiamarsi mai per nome ma con degli appellativi affettuosi o insultanti. Così non stabiliamo alcun rapporto tra le schede segnaletiche dei personaggi e la vita e la fisionomia di questi ultimi. Il ragazzo delle prime inquadrature, dopo le avventure grazie alle quali lo abbiamo conosciuto meglio, non ha un nome con cui possiamo ricordarlo. Al massimo il ragazzo è diventato il Ragazzo, come la madre è diventata la Madre e la famiglia la Famiglia. Ogni avvenimento acquista questo indefinibile spessore grazie al quale diventa l'Avvenimento, attraverso le misteriose congiunzioni che trasformano l'avventura in favola, l'azione in mito e la cronaca nera e la cronaca quotidiana in cronache marziane. Così se il ragazzo, anziché proclamarsi uno sceriffo o un samurai, si dichiara lo Uomo del cosmo, non dobbiamo vedere in questa sua definizione una mera sostituzione di modelli, Armstrong al posto di Zorro, ma una delle funzioni attraverso le quali **Shonen** approda nel vuoto delle favole cosmiche.

All'inizio è la madre a scontrare abilmente le automobili che passano e a fingere di essere rimasta ferita dagli incidenti così simu-

lati. Il ragazzo si limita a guardare a distanza. L'atto stesso del guardare suppone questa distanza che è qualcosa di più significativo di quella che separa l'insegnamento dall'apprendimento, la consapevolezza dall'innocenza. Nel vedere a distanza gli incidenti, la messa in scena della morte, possiamo vedervi un desiderio di rifiutare la confusione del contatto e dello scontro. Tuttavia il fatto che il film ci mostri continuamente lo sguardo del ragazzo puntato su queste finzioni ci fa comprendere che questo desiderio di separazione è già divenuto un contatto. In esso c'è già il proposito di trasformarsi in un incontro. Si tratta solamente di accorciare le distanze. Quando il ragazzo sostituisce la madre e comincia a gettarsi contro le automobili, non accade niente di più di questo accorciamento, di questo assottigliamento dello spazio che separa gli oggetti e distribuisce i movimenti. Come i membri della famiglia non contano in quanto tali, ma in quanto membri destinati a comporre una figura disarmonica, a ricongiungersi e a separarsi continuamente, così non contano gli oggetti di per sé ma lo spazio che li separa e che li fa collidere tra loro. Allora potremmo dire di questo film di Oshima quello che Godard fa dire a Ferdinand della pittura di Velázquez, che essa non mostra il significato delle cose rappresentate ma lo spazio tra le cose, uno spazio destinato a separarle ma che, separandole, le collega tra loro.

Per tutto il corso di **Shonen** abbiamo a che fare con questo spazio apparentemente omogeneo, che sembra non offrire ostacoli alle peripezie e ai vagabondaggi dei personaggi. Ma in realtà i percorsi del ragazzo e della famiglia sono disseminati di trappole e di trabocchetti, di zone dove lo spazio sembra inghiottire gli imprudenti che lo attraversano. Il ragazzo fugge di casa e passa la notte a riposare su uno scoglio davanti al quale si stende un mare infinito, nero come l'inchiostro; il viaggio attraverso il Giappone termina alla punta estrema di quest'ultimo, davanti ad un oceano senza orizzonti; dall'oblò di un aereo il ragazzo spiega al fratellino che intorno a loro c'è il mare delle nuvole popolato da uccelli-mostro, così come il mare di neve in cui una bambina troverà la morte e il mare vero e proprio sono popolati da una fauna mostruosa che solo la condizione di Uomo del cosmo permette al ragazzo di dominare. La Famiglia, attraversando per intero un universo malato, si infetta della medesima malattia, nelle sue diverse forme di impotenza, follia, violenza. Così il padre, reduce da una guerra che lo ha reso invalido, concilia la sua autorità e la sua inutilità, giustificandosi con le sue ferite. Il ragazzo, sostituendo il padre e competendo con lui, non fa altro che procurarsi le medesime ferite, gettandosi contro le automobili. Quando i medici esaminano il suo corpo piagato apprendiamo che i lividi e le ecchimosi stanno minacciando per sempre le sue ossa. Allora tutto il grande movimento, gli scontri e gli incontri, i viaggi e le separazioni non assumono soltanto una funzione geografica che deve designare un centro in qualche luogo, ma diventano la metafora di un'altra metafora, quella della ferita mitica che ha spaccato in due l'universo e alla quale tutti i componenti della famiglia si sono votati, perché solo la Ferita permette di fermarsi, di giustificare il desiderio di interrompere i passi che definiscono il destino di chi si muove.

Scirocco dell'Est

Se dovessimo dire che cosa con certezza viene esibito in **Sirocco d'hiver** diremmo: di un intrigo la sua essenza, dell'eroe il suo movimento, degli altri la fissità. Ancora, se dovessimo definirlo con una breve frase: che è una retta formata da dodici segmenti, i dodici piani sequenza. Ma la retta non ha estensione temporale, e difatto nemmeno il film si "svolge" dal momento che il tempo non viene messo in scena (esiste una luce che non viene mai contraddetta). Da ciò consegue che se non esiste il tempo non esiste neppure l'intrigo. Eppure **Sirocco** è un film su un eroe alle prese con un intrigo, ma un intrigo del tutto oscuro, o piuttosto omesso.

La verità è che **Sirocco** tende per sua natura a eccepire le dimensioni in cui, svolgendosi, apparentemente si configura. La sua è una struttura labirintica. Che ha però un punto debole: una fine. La morte di Marco Lazare ci svela la natura del film.

Al contrario di quello che sembra, inaccessibile e in definitiva non deperibile, **Sirocco** è un'agonia di dodici piani sequenza. Agonia che ha per spettatori i personaggi, tranne Marco Lazare che segue il destino del film, o meglio è il destino del film.

Egli è un eroe caduco, come il film che vive, che ancora ha in sorte lo spazio di dodici eternità da consumare. Ma qual è la dimensione di Marco, che vuol dire per lui condividere un film con altri? La retta, immaginaria, che è la sua vita non potrà convivere in uno stesso punto con infinite altre. **Sirocco** è un film sugli spazi paralleli non comunicanti. Ed in questo si differenzia da **El Dorado.** Marco Lazare è un'ombra altera diversa dalle ombre del film di Hawks, risibili come lo sono, in fondo, tutti i fantasmi che, colpevoli di anacronismo, giungono a patteggiare con la realtà. Marco difende la sua incorruttibilità. La sua distanza rispetto al Peter Gunn di Edwards è proprio la consapevolezza. Peter Gunn non sa di essere un eroe "comico", poiché non si accorge che il film lo lascia completamente da parte: il suo è il sonno della coscienza. Marco Lazare sa riconoscere la propria malattia: la comicità esistenziale. E si costruisce accanitamente una sfera per esercitarvi la propria follia: geografica, la casa isolata; ideale, il movimento incessante. Vive nell'inutilità assoluta e inattaccabile dei suoi gesti, tra riconoscimenti vanificati (inquisisce sull'identità di chi l'attornia), e rituali assurdi (il gag surreale del sequestro delle pistole). Una follia che al contrario di Hrundi Bakhsi (**The Party**, B. Edwards) o di Jerry Lewis, uomini del futuro, riserva esclusivamente a sé: suprema vanità di uno "splendido" uomo del passato.

Se gli eroi non possono salvare la propria epicità, possono salvare la propria dignità. Marco Lazare sceglie di morire "comicamente": mentre vive un piano sequenza.

E, diabolicamente, un poco prima del tempo concessogli: quando i suoi nemici avranno occupato il "suo" spazio venefico, che accadrà di loro?

ALFREDO ROSSI

Incanti e apparizioni

Vampiri

Sweet Hunters racconta di dolci, tristi, fantastici cercatori di sangue umano e della loro dimora in un'isola dell'Atlantico.

E' un film su un vampiro: Cléa, eroina misteriosa, strega, maga Circe, sirena che attira i naviganti contro la scogliera simulando in un canto dolcissimo la voce delle donne amate.

Il marito padre (uno Sterling Hayden uscito dai film di Huston e Kubrick, che sa tutto su Hollywood, su McCarthy e su Melville) ci fa da narratore e da guida fin dalla prima immagine: è l'aedo, quello che consente la presenza e la attività dell'eroina, che ne prevede, ne favorisce, ne canta le gesta.

Solo con lui ha rapporti il figlio: Cléa l'ha rinnegato ed egli la rinnega, dissociando i propri giochi dai suoi.

La sorella è l'aiutante, per la sua origine invano rinnegata partecipe del mondo infernale e per incerta scelta partecipe anche del mondo degli « altri », dove vive infelicemente, coscienza divisa simbolo della confusione (la tomba di Carlo Marx, l'amore coniugale, la pornografia).

Ulisse

Ma il film racconta anche della vittima consenziente e predestinata: è la storia del sogno (e il sogno della storia) che egli fa della propria vita e della propria morte.

Il sognatore mette in scena se stesso servendosi degli strumenti della immagine mitica e simbolica.

Un prigioniero evade dalla galera del mondo per restituirsi alla vita, supera insidie e incantamenti, infine ritorna alla propria casa.

Vi entra, nella notte, e cerca di riaccostarsi ai vivi che sente come suoi, ma scopre che suoi non sono: la casa è immersa nel sonno, il giovane Telemaco lo ha rinnegato e ha riconosciuto padre il cantore, Penelope giace nel grande letto nuziale con un altro uomo e non può altro offrirgli che morte.

Gli ultimi tentativi che egli fa (di uccidere il rivale sfidandolo, di sostituirvisi indossandone i panni) sono vani: Ulisse deve registrare la impossibilità del ritorno e accettare l'ineluttabilità del fallimento. Non c'è ritorno nè spazio, non gli rimane altro che morire e offrire il suo sangue e la storia della sua impossibile fuga alla donna, Cléa, di cui il film racconta.

Cléa

Il film è costruito su una serie di atti magici di Cléa, sempre più espliciti.

Ci viene mostrata la prima volta mentre accarezza ambiguamente l'animale, una oca, che poi verrà sgozzato per il sacrificio propiziatorio che deve dare inizio all'incantesimo. Infatti subito appare la sorella-aiutante di cui Cléa ha bisogno, presenza necessaria all'evocazione ma esclusa dal sacrificio finale. Appare mentre Cléa è intenta ad un'altra operazione ambigua: sta stendendo al vento delle lenzuola, ma scopriremo che si tratta di sudari con i quali ricoprirà per intero, con lento rituale, la camera ardente per la vittima.

Insieme le due donne ricordano il passato, i terribili giochi di loro bambine; insieme obbligano l'uomo, che non vuole, al pasto rituale.

Cléa ora si apparta, beve ingordamente vino rosso, poi raccoglie del cibo e va a deporlo sulla riva del mare, come esca: ha in mano il coltello sacrificale e con esso stacca dalla roccia un mollusco, che inghiotte vivo: improvvisamente dal mare emerge un corpo di uomo, e Cléa fugge. Il sacrificio deve essere rinviato fino a che non si placheranno le forze avverse: c'è infatti nell'isola la volontà dell'uomo che aspetta la salvezza dal cielo, lo scienziato che coi mezzi di una povera scienza attende l'arrivo degli uccelli migratori.

Ma Cléa è più forte e fa fallire la sua impresa, obbligandolo a trarsi in disparte, anzi a servirla.

La stessa tempesta che ha allontanato gli uccelli riporta il marito e il figlio a Cléa, già abbigliata con la veste sacrificale (che poi, macchiata di sangue a sacrificio avvenuto, brucerà), gli occhi dipinti uno diverso dall'altro, come la testa di Medusa.

Cléa si fa portare sul mare, dove la tempesta si è placata, obbliga la barca a fermarsi nella notte, intona il suo canto: allora, nella fredda luce dell'alba, il corpo dell'uomo riemerge dal mare.

Ora il sacrificio si può compiere: l'uomo è suo.

Cléa gli va incontro sulla spiaggia in un lento, velenoso avvicinamento, dall'alto scende negli inferi dell'inquadratura di lui, lo ama e lo uccide.

Nell'ultima immagine del film Cléa, in primissimo piano, si solleva dall'inquadratura: ha baciato la bocca dell'uomo, il sangue le cola dalle labbra, ha un sorriso ambiguo, doloroso e provvisoriamente placato.

Un pretesto

Una « spiegazione » del film, questa, che mi è parsa necessaria per vari motivi. Innanzitutto perché i nostri critici lo hanno liquidato banalmente, ignorandone il senso e le ragioni per rifugiarsi in una formula di cui si servono spesso e vigliaccamente, quella del « pasticciaccio ». Quando la confusione non sta nel film, di lettura elementare, ma nella tematica a cui rimanda, non affrontabile con baldanzose « certezze ». Ma al di là dei motivi polemici, che sarebbero insufficienti, c'è dell'altro: probabilmente questo è l'unico modo di parlare di

un film che è importante esclusivamente per i materiali a cui ricorre e per il tentativo che viene fatto di organizzarli.

Per il resto il film rimane allo stato di un apporto di derivazione e gli spazi interni della materia non sono affrontati ma solamente esposti, in un bazar di timorose allusioni e meccaniche approssimazioni, di scoperti incanti e dimostrate apparizioni.

Gli elementi tematici su cui il film è costruito sono da ascrivere alla sfera del fantastico e riguardano da vicino il cinema che sentiamo « nostro » e lo scriverne che facciamo: da ciò deriva sia la necessità di parlarne sia il rischio di una sopravvalutazione.

Tensione utopica e presenza del mistero, illusione di fuga dalla storia e di rifiuto della coscienza, dimensione onirica e riesame del mito, complicazione del reale e accettazione dell'irrazionale sono elementi primari nell'arco de « l'orizzonte della nostra aspettativa » e nella ricerca pericolosamente indispensabile che è in atto, anche nel cinema, per opporsi al deserto delle « età oscure della democrazia ».

Nel film questi elementi sono profusi a piene mani, sembra che l'autore abbia febbrilmente saccheggiato tutto il repertorio delle tensioni non superficiali del vecchio mondo: è ovvio che la nostra critica, sempre impegnatissima nella eliminazione sistematica, e sistematicamente illusoria, del dato irrazionale, abbia scavalcato il film, anche se avrebbe dovuto essere ben disposta con l'autore di **Os Fuzis**: per la presenza stessa di questi elementi e non per superarli comprendendoli.

Quando invece il problema è soltanto che Ruy Guerra non è Melville, non è « nato con dei coltelli nel cervello », non è sufficientemente « tormentato dal dilemma originario della stirpe ».

Allora il film, proprio perché rimane un compendio, appunto un repertorio, si offre come utile pretesto per porre alcune questioni che mi sembrano importanti.

Chi crede nel cinema come strumento reale di conoscenza e non si accontenta di un film tranquillizzante come **Sierra Maestra** o di un'opera di regime come **La primera carga al machete** (per citare soltanto i due trionfi « di sinistra » a Venezia) davanti alla materia di questo film, tanto più se ad occuparsene è stato un esponente del cinema del Terzo Mondo, non può che registrare la importanza dell'operazione, intendere che è la spia della diffusione di determinate idee, subire il fascino dei materiali esposti e riconoscerli parte della propria ricerca.

Ma come parlarne, una volta scartata la tentazione snobistica e politicamente improduttiva di non parlarne affatto, e volendo evitare la recensione di vecchio stampo, che separa le intenzioni dai risultati, pesa il buono e il cattivo, misura il pro e il contro secondo parametri di « utilità » e coordinate di natura estranea alla legittimità del fare cinema? Non si può subirne il fascino, cercare di leggerlo correttamente e cedere alla tentazione di comunicare questa lettura affidando alla propria e all'altrui sensibilità la constatazione della « non riuscita »: limitarsi allora, per esempio, ai primi tre paragrafi di questo articolo, perché sono dovuti alla fatica di Ruy Guerra.

Non resta, a questo punto, che esibire le proprie difficoltà e riconoscere in queste difficoltà il segnale di una serie di problemi urgenti che riguardano il fare cinema e critica di cinema oggi.

Anche una « recensione » che si uccide da sè può essere un buon pretesto se si tratta di temi la cui diffusione, auspicabile e probabile, ci metterà davanti sempre di più la tentazione di sostenerli.

Perché ne « l'aver capito », nell'amare, riconoscere e teorizzare il cinema piuttosto che il non-cinema, nella facile vittoria sugli analfabeti e sui sopravvissuti, nella loro stessa presenza contemporanea alla nostra, è insito il rischio di nuovi accomodamenti, di nuove formule, di nuove consolazioni, col risultato di trovarsi vittime di un metodo-schema che consiste proprio nel fatto di aver rifiutato i metodi-schemi e di aver alla fine semplicemente sostituito alcuni modelli ad altri.

Non si tratta — sia chiaro — di stabilire nuove scale di valori, nuove classificazioni: si tratta di altro. Forse di un nuovo atteggiamento di diversa maturità, consapevole più dei rischi ignoti da correre che dei pericoli certi da evitare, più dell'avventura che si vuole osare che della tutela dei valori misconosciuti di ciò che già è stato fatto. Discorso probabilmente confuso, e forse soltanto di utilizzazione interna, almeno per il momento: ma discorso che mi pare vada fatto al più presto e fuori dai limiti di un dibattito solo personale e verbale.

Forse il senso e il contenuto del dibattito da fare possono essere chiariti, meglio che da ulteriori specificazioni, da questa frase di Arnold Schönberg: « L'in-

naturalezza — l'opposto della naturalezza, il soprannaturale — è antipatica soltanto quando diventa abitudine: allora è di nuovo naturalezza ».

E in fondo è molto giusto chiudere rifacendosi a Schönberg, e non ad altri, un discorso iniziato da un film che invece ricorre, e non casualmente, a Carl Orff, cioè alla restaurazione e alla falsa tradizione di un falso « nuovo », quello che al massimo in vent'anni è digerito e lascia la bocca buona a tutti, oggetto invariabilmente gastronomico della « musicophilie » così come della « cinéphilie », che accontenta, consola e fa sentire buoni.

GIANNI MENON

Ya-War Mall-Kul

Dopo ed insieme a Solanas (**L'ora dei forni**), al nuovo cinema brasiliano, a Fisherman (**Gli attori contro gli angeli caduti**), Jorge Sanjies ha inventato un altro modo di fare politica con la cinepresa, di usare il medium rivoltandolo contro chi ne ha rivelato la potenzialità, ed intervenire violentemente nella lotta di classe all'interno del proprio paese attraverso il film-documento-denuncia, presa di posizione cosciente ed offerta di possibili alternative. Ed ha scelto di lavorare su di una ipotesi estremamente semplificata: da un'idea semplice ma chiara — dove semplicità e chiarezza non vanno confusi con superficialità e schematismo — nasce la didattica dell'operazione, scoperta senza essere fastidiosamente autoritaria nella ridondanza dell'insegnamento, con l'immediata qualificazione dei destinatari, del pubblico a cui intende rivolgersi. Perché questo è il film degli intellettuali boliviani, degli studenti, ma soprattutto degli Indios, dei contadini poco amici del Che, degli operai delle città, superando la ristrettezza del contenuto specifico — la sterilizzazione degli Indios — per coinvolgere la totalità degli aspetti repressivi del sistema. L'aggancio al particolare rimanda inequivocabilmente all'interdipendenza dei singoli aspetti con il tutto, in maniera non meccanica; Ignacio Mallku è contadino oltre ad essere Indio, come suo fratello Sixto si offre archetipo dello sfruttamento operaio, e così il mondo con cui Paulina, Sixto, la vittima Ignacio si scontrano è la stessa borghesia fascista che opprime i contadini della Sierra, uguale lo sfruttamento, i soprusi. La condizione razziale — esiste il problema specifico ma ha una portata molto relativa — è la possibilità mediatoria di contrabbandare, motivandola, un nuovo tipo di risposta violenta con la dissoluzione del problema particolare di chi soffre dello « stato » di Indio, spostando i termini dell'antagonismo nella lotta tra le classi, all'interno della quale ogni diversa contraddizione deve essere dialetticamente riportata. Si manifesta l'astuta capacità tattica di giocare il film su due piani: il particolare — riduttivo e mistificante se astratto dalla realtà totale — ma con rimandi sempre evidenti al tutto oppressivo, il « caso » che acquista tipicità rivelatoria nel superamento della propria limitatezza. Coll'inquadratura finale poi si sciolgono platealmente i nodi della duplicità (voluta) unificando la lotta perché non ci sono dubbi, quell'inizio (?) della guerriglia armata è la ribellione di tutti gli oppressi, di coloro che portano come matrice la povertà e lo sfruttamento, oltre le barriere fittizie della peculiarità etnologica casuale.

E se la sintesi del messaggio di **Yawar Mallku** sono i fucili della rivolta essi non cadono retoricamente come generico proclama dell'insurrezione o come incompresibili parole d'ordine provenienti dall'alto di una fantomatica direzione politica, ma si pongono unico sbocco alla correttezza di una analisi portata avanti lungo tutto il film ed a cui lo spettatore partecipa come PROTAGONISTA, coinvolto a recitare la sua parte dalle sollecitazioni insistenti del « DRAMMA ». Così immediatamente, rispolverando un termine in disuso, siamo anche andati alla scoperta di un altro aspetto provocatorio del film, inerente questo alla struttura di realizzazione, alla caratteristica che esige dal fruitore un rapporto assoluto di INVOLGIMENTO nel sogno a 24 battiti al secondo. Sanjines accetta senza falsi pudori la mediazione narrativa tradizionale della storia a soggetto, dell'intreccio codificato sulla tipicità individuabile dei personaggi, sull'eroe simbolo di una degradazione che costantemente tenta di essere superata, sanzionando infine il riconoscimento politico alla funzionalità espressiva del « romanzesco ». Il gioco rivela uno spazio di utilità nell'identificazione dello spettatore con il personaggio filmico, nel raptus onirico di adesione — riconoscimento

di sè co-protagonista all'interno della scena fittiziamente creata, fissando la proiezione nell'alter ego come spinta tendenziale al viaggio insieme ad Ignacio, Sixto, Paulina sulla medesima strada verso la liberazione, la presa di coscienza in senso rivoluzionario.

La camera studia in primo piano i volti delle vittime per scoprirvi i tratti duri della fatica, della miseria, scavando sulla pelle aggrinzita alla ricerca di una altra rabbia, di un'altra partecipazione, quella esterna di qualsiasi spettatore Sixto od Ignacio, omologa nella sostanza all'urlo doloroso che ora le stigmate del sottosviluppo lanciano dallo schermo, accettando di farsi teatro solo come prezzo per la realizzazione dell'Utopia rivoluzionaria. E di seguito, quasi ritmicamente, gli sguardi allucinanti della fame ricompaiono davanti alle frustrazioni dell'impotenza sovvertitrice, per suscitare ancora, proprio in quei compagni di morte, un ennesimo aggancio SOGGETTIVO, un ulteriore riconoscimento più intrinsecamente personale, stimolando l'identità dei volti — nella finzione — con l'angoscia fuori del cinema, nelle fazendas del capitale.

Si perpetua lo storico tentativo di trasformare lo schermo bianco da barriera diaframmatica insuperabile e definitivamente divisoria in strato sottile di cartilagine, che lasci trasparire ed unifichi i due poli antagonisti attore-spettatore sconvolgendo in maniera sistematica i ruoli prestabiliti. E' il sogno dell'happening politico confusionario o del mito brechtiano verso una straniata partecipazione, che Sanjines dimentica a parte, operando sul vecchio cliché consolidato dal corruttore cinema Made in Usa, scegliendo di utilizzare così la possibilità del primo aggancio emotivo — per destinatari, i Boliviani — con il proprio sfruttamento reale, rappresentato « fuori di loro », ma solo come continuum alla quotidianità piena delle angosce dei personaggi cinematografici. E questa, che potrebbe apparire una grave limitazione, addirittura una conferma d'impotenza del neocolono cre non è ancora riuscito a defecare le incrostazioni hollywoodiane sedimentate nelle viscere, ci pare essere, al contrario, il suo pregio più rilevante, sorto dalla lucida consapevolezza politica che ogni primo contatto con il fenomenico è impressione, adesione irrazionale affettiva e solamente dopo, con il ripetersi delle percezioni, si potrà arrivare alla concettualità depurata, ai giudizi teorici da verificare nella pratica sociale.

Si tratta quindi del primo momento di un'azione a largo raggio, incalzante, eterogenea, momento nel quale si avvicina lo spettatore alla sua realtà vista con un'ottica diversa, inconsueta, per abituarlo alla nuova prospettiva coinvolgendolo a tutti i livelli, offrendogli la possibilità di « riconoscersi » ORA solamente controtipo del personaggio filmico, e partecipare alle sue imprese quasi inconsciamente, eccitato dall'interesse di proiettarsi in un alter ego di cartapesta, ma vivo negli anfratti della sua coscienza infelice e pronto ad acquistare sicurezza della futura distruzione .

L'accoglienza che gli sfruttati boliviani poi — intellettuali, studenti, operai, ecc. — hanno tributato al film, mobilitandosi contro la censura governativa, organizzando le proiezioni in ogni angolo del paese dalle cellule sindacali ai cinema di La Paz, trasformando il titolo YAWAR MALLKU in un grido di battaglio contro il capitale, in uno slogan antimperialista, mi pare valga già come sanzione che Sanjines ha voluto dare alle esigenze di una corretta prassi politica che usi il cineocchio per la trasmissione dei messaggi.

Il cinema di **Yawar Mallku** che diviene cinema d'intervento quanto più il meccanismo della finzione si realizza e si potenzia, lancia un'ipotesi diversa ma complementare con i volantini di « the newsreel », con le Utopie di Godard e di Zilnick, con il magnifico lungometraggio di Shinsuke Ogawa **Estate a Narita** (1), stabilendo la metodologia di un nuovo approccio e di un nuovo uso della materia politica da riprendere.

FABIO CARLINI

---

(1) Di *Estate a Narita* come di *Rani Radovi* si parlerà più a lungo in un prossimo articolo sul cinema politico in generale.

Locarno

Svizzera morta e viva

di Adriano Aprà

Il cinema svizzero è un **cinema di poveri** — paradossalmente; in questo paese ricco di banche, il cinema, per nascere, ha dovuto contentarsi di un'esistenza a margine, e invece di vergognarsene, e di aspirare invidioso all'industria dei padroni, ne ha sfruttato rigorosamente i condizionamenti — col rigore, svizzero, degli artigiani, recuperando così quel tanto di "nazionale" che la mancanza del capitale aveva fatto perdere. In questo senso, e non solo in questo, il cinema svizzero somiglia a quello di un altro paese "ricco": il Canada. E come il Canada, la Svizzera è un paese dove il cinema si fa a 16mm. e in presa diretta, gonfiando le copie a 35 per la distribuzione nelle sale pubbliche, e con bilanci ridicoli per le abitudini europee (120.000 franchi svizzeri per **Charles mort ou vif**; 50.000 addirittura per i primi film di Soutter). Né, del resto, il 16mm. significa necessariamente un "punto di vista documentaristico" sulla realtà, come ci si aspetterebbe, proprio in un paese "turistico" come la Svizzera; al contrario, il 16 viene impiegato con lo spirito del 35, e il cinema che si fa in Svizzera è decisamente un cinema di finzione — che recupera il "documentarismo" al livello stilistico. Questa dialettica realtà-finzione (o registrazione-immaginazione) è addirittura scandita al livello delle storie che, nel caso di Tanner, Reusser e Yersin, sono quelle di un individuo o di una coppia che fuggono, con gesto anarchico o anarcoide, da un paese (l'ideologia svizzera) per rifugiarsi in un universo soggettivo immaginario.

Prendiamo **Charles mort ou vif** di Alain Tanner. Il film è imperniato su una tensione fra realtà e finzione; fra la Svizzera di oggi, con la sua ideologia assorbente, il suo fascino dell'integrazione e del conformismo, e la rivolta priva di sbocchi concreti, politici; fra cinema di registrazione immediata, camera a mano e suono in presa diretta, senza volontà di stilizzazione al livello dell'immagine, e graduale emergere della "favola". Un **conte de fée** **conte de faits** affidato soprattutto alla genialità di un attore

(François Simon, figlio di Michel, alla sua prima esperienza cinematografica) che sposta l'assunto "naturalistico" di partenza (e anche la didascalicità un po' scontata dell'intrigo) a un livello **au**-**tre**, grazie soprattutto all'uso della parola, non indegna di Cocteau. In tal modo, quello che poteva essere un film "a messaggio", imperniato su un intrigo, diventa un film di personaggio, sempre sorprendente perché sempre attaccato alla mobilità di ciò che può sembrare di secondario interesse: una risposta, un giro di parole, un'accentuazione, un ritmo. E se sappiamo tutto di come finirà Charles Dé, industriale (orologiaio) imbevuto di cinquant'anni di confort svizzero, che riscopre il gusto della ribellione anarchica il giorno in cui la televisione gli offre la possibilità di esprimersi, non sappiamo nulla della strada che percorrerà minuto per minuto; e così il film racchiude, tra due potenziali banalità (l'industriale agiato che si ribella a cinquant'anni; l'anarchico idealista portato via dalla croce verde), il trionfo dell'immaginazione, la forza di ciò che è fittizio concretata grazie alla registrazione diretta di una diversa "parola". Il film può sembrare pessimista al livello diciamo politico, poiché mostra lo scacco di una rivolta, per cui alla fin fine Charles e suo figlio sono le due facce di una stessa medaglia; e le altre medaglie non prospettano alternative più rassicuranti: né la coppia che ospita Charles dopo la sua fuga, Paul e Adeline, immagini di una ribellione spontaneistica e incosciente, impotenti nei confronti di un sistema che si sono limitati a negare fuggendolo; né la figlia di Charles, Marianne, che prospetta la ribellione con maggiore coscienza, ma in termini letterari, affidando l'azione ad alcune parole d'ordine, moderni proverbi. In fondo, sembra dire Tanner, la rivoluzione in Svizzera non avverrà mai, perché non esiste dialettica di forze, nulla da contrapporre alla classe borghese onnipresente (nelle sue varie espressioni, tutte esemplificate nel suo film). (Sintomatica in questo senso la presenza dell'unica classe "diversa" in **Vive la mort**: l'emigrato italiano comunista). Dicevo che a livello politico il film di Tanner può sembrare pessimista. Ma dato che di un film si tratta, di una favola per meglio dire, ha peso l'ottimismo cinematografico che ne emerge: la fiducia in un individuo — in un attore —, nella sua carica di energia vitale, tanto più sorprendente in quanto si tratta di un vecchio; ottimismo accentuato dalla coscienza ironica dello scacco che lo accompagna costantemente, scacco che non arresta niente, poiché di nulla ci si era illusi, ma che sottolinea l'unica cosa a cui ci si era affidati: la vivacità di un'espressione, la ricchezza e l'intelligenza di una parola. Capitali su cui costruire, o con cui distruggere.

Un'altra rivolta borghese nei confronti della "Svizzera", un'altra favola in **Vive la mort** di Francis Reusser. Ma stavolta la favola è stilisticamente dichiarata e la ribellione anarchica per nulla ironizzata. Reusser insomma si prende sul serio e rende così il suo film tanto meno efficace e significativo di quello di Tanner. Tuttavia, almeno nel quadro di questo giovane cinema svizzero, non si può dire che sia un film antipatico. L'inserto di cui parlavo prima, per esempio, consente di stabilire un interessante (forse schematico) rapporto tra chi potrebbe ribellarsi e non lo fa (l'emigrato italiano comunista, privo di sufficiente coscienza politica) e chi non dovrebbe farlo (due dolci figli borghesi) e lo fa (ma come un gioco di adolescenti che finirà con l'età matura).

Favola e ribellione anarchica ritornano anche in **1980 - Celui qui dit non** di Yves Yersin (1). La favola qui non sta tanto nel fatto che il film si svolge cronologicamente nel futuro quanto nella volontà stilistica di accentuare la "falsità" di ciò che si vede, l'assurdo ritmico, il caos spazio-temporale dietro l'ordine superficiale della decisamente onnipresente "Svizzera" (una Svizzera del fu-

(1) I ep. di **Swin Made**.

turo, stavolta, che ha felicemente assorbito ogni germe di ribellione dei suoi figli borghesi: Tanner docet; e che non ha fatto altro che sviluppare verso le sue logiche conseguenze il sistema su cui oggi si fonda). Il punto di vista di Yves Yersin, se può essere avvicinato molto più a quello di Reusser che a quello di Tanner, non è però vittima delle facilità del primo. Il senso del tempo soprattutto (il passaggio da una scena all'altra, il ritmo delle voci) serve a creare un clima labirintico, in cui tutto diventa possibile e tutto è incomprensibile nella sua assoluta logicità. Questo episodio è, in sostanza, la storia di un universo (futuro) che ne rigetta un altro (passato). Il protagonista anarchico, cacciato dal Brasile dopo un colpo di stato fascista, ritorna anziano e stanco al suo paese dopo diversi anni di assenza, disposto forse a integrarvisi. Ma è un vecchio, e come tale neppure la sua integrazione è più utile al sistema. Gli resta solo (nel "colpo di scena" finale) darsi al cinema, cioè al film di Yves Yersin, che si presenta nel momento massimo della ribellione per offrirgli di "recitare" la parte che non può vivere. Utilità del cinema! Alla fine, la Svizzera, rivisitata con occhi increduli dall'antico figlio disubbidiente, risulta distrutta. Con i colori (con la coscienza) del cinema.

Completamente a parte sembra porsi **La pomme** di Michel Soutter. Eppure anche qui, dove non si può parlare né di "favola" né di "ribellione anarchica alla Svizzera", si respira la medesima aria. Non è il discorso politico che sembra, a prima vista, quello giusto per affrontare un film intimista e delicato come **La pomme**. Tuttavia voglio cominciare con esso. **La pomme** racconta la storia di alcuni borghesi ginevrini. Laura torna dalla Germania per ritrovare Simon e trova Marcel. Ma tutti e tre non stabiliscono alcun movimento. Ginevra, che fa da sfondo, resta a guardare con o senza di loro. Il faut tenter de vivre, dice all'inizio Marcel; e poi, dopo i titoli di testa, stabilisce un pro-memoria turistico di Lenin a Ginevra. Come dire che la rivoluzione è pronta a entrare nel patrimonio di cui la Svizzera è più fiera. Poi una serie di personaggi, più o meno importanti, tutti caratterizzati per il fatto di situarsi **dopo** una ribellione: sono i figli pentiti della Svizzera; o i figli senza coscienza o senza potere (così l'esattore della luce — parodia della classe operaia; così l'uomo che distribuisce volantini o lancia proclami al suono del pianoforte — parodia, forse, del movimento studentesco). Anche Simon e Marcel, che emergono a poco a poco (proprio perché non si distinguono molto dagli altri), sono figli pentiti: Marcel, giornalista, consuma il proprio engagement politico professionalmente; Simon, correttore di bozze, riduce a gioco infantile la sua tensione al diverso. E così, tutto sommato, fra due mediocri, alla fine risulta meno spregevole Marcel, immagine della maturità, che almeno è privo di velleità e probabilmente cosciente della propria condizione (non a caso è lui ad aprire il film; la prima inquadratura, anzi, situata nell'aeroporto dove si conclude il film, annuncia un tono nuovo, quella dichiarazione di incertezza, di paura, di insoddisfazione che getta nuova luce sugli anni a venire — qualcosa come una speranza o una disperazione, comunque non una sicurezza e un confort. Che strana questa caratteristica che torna nei film di Tanner, Soutter e Yersin, di porre la ribellione dopo la maturità, come exploit, solo possibile in Soutter, dell'anzianità; e strana anche questa meditazione, comune anche a Reusser, sulle età — e sarebbe da vedere a questo proposito **Quatre d'entre elles**, i cui quattro episodi sono appunto centrati su quattro donne di età diverse: la sedicenne - regia: Claude Champion, la studentessa di sinistra - Reusser, la donna sposata - Jacques Sandoz, e la donna anziana - Yves Yersin). Dicevo che l'approccio per così dire politico sembra il meno adatto per il film di Soutter. Eppure, in definitiva, mi pare proprio questo film così riservato, così pudico,

il più politico o, per meglio dire, quello che fa il discorso politico più lucido, diciamo più realistico. Ne emerge, attraverso un intrigo non politico (una storia d'amore), una critica radicale, priva di illusioni, sull'inerzia politica della borghesia svizzera, anche di quella più preparata. Il film di Soutter è l'unico che rinunci radicalmente a farsi illusioni (come accade invece a Tanner, Reusser, Yersin) e chiami le cose col loro nome; cercando semmai di far emergere qualcosa di nuovo da un accostamento al reale delicato, severo e comprensivo. Ne può risultare, così, un piano, con cui addirittura aprire un film, in cui, sullo sfondo di un aeroporto internazionale (diciamo: sullo sfondo della "Svizzera"), dichiarare il proprio disagio, e dire quasi "le vent se lève, il faut tenter de vivre". Così, il film che poteva sembrare conformista, perché non filmava alcun comportamento alternativo, né criticava visibilmente quelli esistenti, risulta il più concreto, cioè, appunto, il più politico. "Durante la proiezione di un film militante, lo schermo è semplicemente una lavagna o un muro di scuola che offre l'analisi concreta di una situazione concreta" (1), dice Godard, forse pensando a ben altri film, ma forse anche memore di **Masculin féminin**, un'altra storia d'amore che rivelava più tensione politica di quanta se ne potesse immaginare, e che non a caso è il film a cui **La pomme** fa più pensare. Né film "diretto" né favola, **La pomme** è un film musicale, poiché si preoccupa molto più di stabilire un ritmo che di raccontare una storia o un personaggio. Questo ritmo è quello dell'indifferenza, in cui tutti somigliano a tutti, e in cui non si può scegliere né privilegiare. Per questo **La pomme** è un film sul disagio: disagio di vivere, disagio di filmare; disagio di scegliere di raccontare questo piuttosto che quello; e infatti il film va avanti per mezz'ora prima di definirsi, prima di darsi un centro con l'arrivo di Marcel che sposta la storia d'amore fra Laura e Simon a protagonista, a scapito di quella, che all'inizio poteva sembrare dominante, fra Daniel e Claudine, o di altre storie qua e là accennate. Film anche sulla mediocrità, ma senza la cattiveria di Chabrol (**Les bonnes femmes**), senza il gusto del paradosso e dell'aritmia di Godard (**Masculin féminin**, appunto, e **Bande à part**). Soutter non vuole spezzare il ritmo, non vuole introdurre né critiche né illusioni: vuole dare un'immagine e un tempo oggettivi, vuole avere l'umile funzione del mediatore, offrire i dati precisi e concreti per successive analisi, dalle quali far emergere critiche o illusioni. L'imborghesimento della rivoluzione, la tenerezza della mediocrità, allora, non ci attirano più, non ci affascinano più: messi a nudo, si rivelano in definitiva come procedimenti, e in tal modo potranno essere più facilmente smontati.

Anche **Yvon Yvonne** di Claude Champion è un film "umile": una raccolta di dati precisi per l'analisi concreta di una situazione; e se le parole di Godard non privilegiano un soggetto a scapito di un altro, non c'è motivo di non riconoscere una validità politica anche a questo film sui bambini che soffrono di disturbi all'apparato psico-motore. Ciò che apprezzo in Champion è il rifiuto di ogni compiaciuta registrazione "autentica" del reale, rifiuto del "preso sul vivo" fine a se stesso (il pericolo del cinema-verità) a vantaggio di un inserimento dei singoli elementi ("presi sul vivo" in quanto registrati da una m.d.p. leggera, né nascosta né invadente, cioè vista e accettata dai bambini che filma; nonché dal suono in presa diretta) in una struttura discorsiva. Questo discorso è un discorso didattico, dove è assente la voce fuori campo (una facilità di lettura, il più delle volte) e dove quindi lo spettatore è invitato a ragionare su dati concreti e a ricavarne conclusioni da applicare di volta in volta alle situazioni differenti che

(1) « Premiers "sons anglais" », in « Cinéthique » n. 5, sett.-ott. 1969.

gli si presentano (altri bambini affetti dallo stesso male, o da male analogo; o, chi sa, semplicemente situazioni di contrasto fra una norma e una malattia). E' un po' questo che sottolinea il ritornello "Yvon Yvonne", scandendo il ritmo di un disegno particolare che è un po' il simbolo del riacquisito controllo del proprio apparato psicomotore. **Yvon Yvonne** riassume quel le caratteristiche che avevo rilevato all'inizio, comuni al cinema svizzero: gusto artigianale per la tecnica, applicazione di questa tecnica alla finzione (qui: sacrificio del "dettaglio vero" a vantaggio del discorso globale), somiglianza col cinema canadese: dove appunto troviamo i due più illustri precedenti di **Yvon Yvonne**: **Warrendale** di Allan King e **Comment savoir...** di Claude Jutra.

I film di Locarno

di Franco Ferrini

ARGENTINA

Invasión di Hugo Santiago (vedi, in questo numero, **El fracaso del arte**).

CILE

Tres tristes tigres di Raúl Ruiz.

Il vero e proprio scioglilingua offerto dal titolo si arricchisce e si complica per il fatto che **Tres tristes tigres** comprende un periodo di tre giorni e tre notti, tre giorni e tre notti durante i quali, attraverso i loro vagabondaggi, i loro incontri e i loro scontri più o meno insulsi e sanguinosi, si mettono progressivamente a nudo, si misurano e si confrontano i tre personaggi sui quali grava l'intera mole dell'azione e del film: Tito, mozzo, commesso o aiutante di un rivenditore di automobili; Amanda, sua sorella, che fa la ballerina, la spogliarellista o la prostituta; e, in ultimo, il padrone di Tito.
Tres tristes tigres (1966) è il secondo film di Raul Ruiz, di cui ci resta da conoscere l'opera prima **Tango del viudo** (1963-64). Ma, a detta dell'autore, possiamo farcene un'idea avendo visto solo **Tres tristes tigres**, in cui si assisterebbe all'affinamento e alla perfetta messa a punto di procedimenti e di scelte stilistiche che sono pur sempre le stesse, riconducibili a un comune tentativo di partire dalla forma di spettacolo cinematografico più nota al grosso pubblico (in Cile "melodramas" e "boleros") per distruggerlo dall'interno, utilizzandolo a fini altri, come si suol dire, sfruttando consapevolmente, e criticamente, insomma, abitudini e condizionamenti dello spettatore. Ancora una volta, il problema posto da Ruiz è quello della utilizzazione a "scopi politici" della cosiddetta cultura (e del cinema) popolare. Ma a differenza dell'uso coltissimo (cosa che non gli impedisce di riscuotere un notevole successo di pubblico) che ne fa Glauber Rocha, o di quello banalmente populistico dell'Humberto Solás di **Lucía** (che sfacciatamente il verso al cinema messicano, rimanendone prigioniero), **Tres tristes tigres** accetta di rimanere a metà strada, tra queste due soluzioni estreme, limitandosi ad assomigliare, almeno esteriormente, ai filmacci cui si ispira così largamente, e senza mai porsi come chiara e diretta alternativa a quei modelli di rappresentazione. Si tratta di un film, dunque, non di agitazione, ma di descrizione del paese e della realtà nazionale. Descrizione

che risulta tanto più efficace quanto più si presta ad essere turbata con frequenti interventi che ne mettono in luce soprattutto l'aspetto traumatico (la violenza del parlato con le sue sgrammaticature e i suoi solecismi, l'espansione e l'esasperazione della carica gestuale dei personaggi, l'insistenza eccessiva su alcune notazioni di comportamento). Il principio cinematografico sul quale si fonda il film è il seguente: mentre il sonoro, il décor, i movimenti di macchina, e più in generale tutte le componenti della messa in scena tradizionale, servono a costruire un universo che sembra tanto più concreto e materico quanto più si lascia cogliere nella sua complessiva falsità, tutti i propositi descrittivi, didascalici e politici del film si situano unicamente al livello del comportamento sempre eccessivo e antinaturalistico dei vari personaggi.

ITALIA

Fuori campo di Peter Del Monte (vedi, in questo numero, la sezione **Nuovo cinema italiano**).

Stefano junior di Maurizio Ponzi (vedi, nel n. 9, **Sogni rubati** di Alfredo Rossi).

LUSSEMBURGO

Pano ne passera pas di Ody Roos e Danielle Jaeggi.

Attraverso questo film lo spettatore può seguire la storia di Philippe D, un tecnico della televisione francese, montatore ai servizi di attualità che prende parte al movimento generale di sciopero del Maggio. Lo spettatore lo segue nella sua vita privata e nelle sue attività professionali, cosa che non può esimerlo dal porsi delle domande sulle posizioni che questi prende e che a sua volta gli pone. A poco a poco, l'intrigo scompare e la vicenda si identifica con la cronaca minuta degli avvenimenti che caratterizzano, specialmente nell'ambito dell'informazione televisiva, la fine del 1968.
Il tratto distintivo di **Pano ne passera pas** è quello di essere costituito in parte da "documenti" e in parte da materiale di "invenzione": da una parte cinema "verità" e dall'altra cinema di "finzione." E' proprio questa sua natura a definirne il taglio ideologico e la precisa scelta politica, a porlo come il continuatore diretto dei film (e del movimento) del Maggio e degli Stati Generali. Si riafferma così l'utilità e l'efficacia di un cinema politico (che si differenzia da tutti quei film, per esempio, per l'uso degli attori) fatto di finzione-verità, per dire più cose che con la "realtà". Molto spesso la situazione del cinema "diretto" è quella di un cinema che si costituisce a partire da avvenimenti o riflessioni di ordine immediatamente politico e sociale, ma che non mette in questione il cinema in quanto sistema di rappresentazione ideologica. Massima illusione, fondamentale, tipica di questo tipo di cinema di intervento, è quella di credere che una volta spazzato via il filtro ideologico delle convenzioni narrative classiche (dramma, costruzione, intreccio, personaggi, fedeltà ai generi) la realtà si offrirà, allora, nella sua verità, senza tener conto del fatto che dopo aver eliminato questo filtro ben altri ne rimangono, ad impedire l'accesso alla conoscenza teorico-pratica di una situazione concreta. La conoscenza della realtà, infatti, non ha niente a che fare con la realtà quale va offrendosi nella sua trasparenza e nella sua spontaneità. Non a caso, molto spesso, le ragioni attraverso le quali il cinema "diretto" si giustifica sono le stesse dell'ideologia borghese: senso del vissuto, momento della verità, forza della verità, istanti colti dal vivo, etc. Accanto a questo genere di cinema "diretto" troviamo un altro

gruppo di film che, non soddisfatti della funzione magica di uno sguardo che mostra solo per non mettersi in causa e criticarsi, preferiscono far funzionare autonomamente il materiale filmico, l'unico produttivo di senso, e non ricettacolo passivo di significazioni che traggono **altrove** la loro validità. Come **La rentrée des usines Wonder**, **Pano ne passera pas** è uno di questi film produttivi di conoscenza e dell'oggetto di questa conoscenza.

SVIZZERA

Charles mort ou vif di Alain Tanner (vedi, in questo numero, **Svizzera morta e viva**).
La pomme di Michel Soutter (**idem**).
Swiss Made di Yves Yersin e altri (**idem**).
Vive la mort di Francis Reusser (**idem**).
Yvon Yvonne di Claude Champion e Agnès Contat (**idem**).

UNGHERIA

Feldobot kö di Sára Sándor (vedi, in questo numero, **Due settimane in un'altra città**).

Pesaro

Cinema argentino: El fracaso del arte

di Franco Ferrini

In un racconto a carattere vagamente poliziesco di Borges, **La morte e la bussola**, assistiamo a una quadruplice serie di omicidi. Dapprima c'è un rabbino che viene ucciso in un albergo di Buenos Aires. Lo stesso giorno del mese successivo avviene un altro assassinio in un sobborgo occidentale della città. Un mese più tardi c'è un altro delitto nella parte settentrionale. I tre luoghi, in realtà, sono equidistanti. Il triangolo equilatero formato dai tre luoghi del delitto sarà trasformato in rombo da un quarto omicidio che avverrà in un punto altrettanto geometricamente definito. Ritroviamo lo stesso schema quadrilaterale del racconto nel film **Invasión**, il primo lungometraggio di Hugo Santiago (già aiuto di Bresson). L'azione di **Invasión** (basato su un soggetto originale di Borges — che ha collaborato alla sceneggiatura con Hugo Santiago — e Adolfo Bioy Casares) si svolge in una città che sembra un intrico di labirinti, presupposto dalle strade e dai quartieri di Buenos Aires. Perché questa città, sebbene stilizzata con quattro punti cardinali e travestita sotto un altro nome (Aquiléa), non deve essere irriconoscibile da parte dello spettatore. L'effetto della stilizzazione porta ad una suggestività ed evocatività superiori a quelle prodotte normalmente da una maggiore minuziosità descrittiva. Il travestimento del nome segna invece un legame recondito alla sua variante eroica, o mitologica. In una sola immagine, in un solo appellativo, sin dall'inizio, possiamo stabilire le sue caratteristiche e le sue corrispondenze. Aquiléa, o Aquileia, è infatti il nome di un'antica colonia romana fondata sotto la spinta occasionale di una minacciosa invasione da parte dei Galli. Anche la città del film si trova sotto la stessa minaccia: quella di un'invasione imminente. Stretta d'assedio da un nemico che sembra invisibile la vediamo difesa da un esiguo nucleo di persone che cercano di arginarla e di organizzare la resistenza. Esse lotteranno sino alla fine senza sospettare che la loro lotta

è forse infinita. Un gruppetto di persone non più giovani, composto da commercianti e piccoli notabili che si stringono attorno a uno strano personaggio, Don Porfirio, un vegliardo solitario che come il Taboada del **Sogno degli eroi** di Bioy Casares potrebbe essere « l'oscuro demiurgo autore dei fatti che la povera e frettolosa intelligenza umana attribuisce al destino »: ecco l'armata di una città che non sembra nemmeno difendersi. Essi cospirano nel cuore stesso della loro città, per essa, contro un nemico sempre più invadente che sembra infiltrarsi dappertutto, geometricamente, uniti più che da un comune destino da corrispondenze segrete che si stabiliscono in base ai loro ricordi e alle loro abitudini. Ognuno va incontro alla propria forma di morte inutile per delle ragioni che non possono essere definite mai completamente. E' una lotta senza speranza che permette a ciascuno dei combattenti di morire in una forma discreta, con ostinato coraggio, di una morte che sembra quasi invocata, con pudicizia, dalle stesse vittime che devono soccombervi, inesorabilmente, e che non giunge mai a spezzare, o a chiudere una vita passata e precedente. Tutto si risolve nei modi dello scomparire, tutto si riassorbe e si cancella nella violenza che l'inghiotte silenziosamente. E' forse questa la storia del destino della piccola borghesia in un paese come l'Argentina, classe che scompare lentamente nella notte e che non rappresenta più nulla se non la paura di vedersi, un giorno, totalmente fascistizzata, paura cui non sa opporre nessuna opposizione e nessuno stimolo, all'infuori di quelli di una lotta già persa in partenza. Aquiléa è una città definitivamente morta ancor prima di assistere al proprio assassinio prolungato. Essa non sa far altro che morire discretamente, con eleganza, al suono di un tango struggente che ripercorre tutta la durata del film. Ma perché muore Aquiléa, e per che cosa varrebbe la pena di vivere, di resistere? La realtà è che Aquiléa non ha più nessuna ragione di essere, ed è proprio la sua insignificanza storica a rendere vana ogni mossa o manovra stabilita dai vari personaggi, ugualmente presi nello stesso gorgo e nello stesso gioco.

Oltre a **Invasión** esistono altre forme di collaborazione tra Borges e Bioy Casares (come del resto esistono altri racconti cinematografici di Borges: **Los orilleros** e **El paraiso de los creyentes** — mentre **Emma Zunz** servirà da base al film **Dias de odio** e il suo apporto a **El hombre de la esquina rosada** si limita alla collaborazione alla sceneggiatura). Una di queste forme di collaborazione è quella che ci è data dai **Seis problemas para don Isidro Parodi**. I sei racconti che compongono il volume (firmato H. Bustos-Domecq, dai nomi di due nonni di Borges e Bioy Casares) sono racconti polizieschi. Il detective è un parrucchiere, Isidro Parodi, ingiustamente accusato di omicidio e condannato a ventun anni di reclusione. Vari personaggi vengono a fargli visita e gli sottomettono i loro casi; di solito si tratta di persone sospettate dalla polizia. Narrano le loro disavventure e se ne vanno; qualche giorno dopo ritornano e Don Isidro spiega loro il mistero. Non si risolverebbe il problema dicendo che gli autori hanno scelto come detective un carcerato per mera ricerca di originalità. In realtà, in questi racconti, è implicita l'idea che chi è coinvolto nell'avventura non può interpretare gli avvenimenti, i quali sono regolati da leggi che si lasciano scoprire solo dall'esterno, e che vengono generalmente scoperte, o per lo meno esposte, per mezzo di arbitrarie analogie: un gioco di prestigio colle carte, una permutazione matematica, un film. Anche in **Invasión** la chiave del mistero sembra esserci data da un film: il western che viene proiettato in un cinema dove, fra il pubblico, scorgiamo Moon, uno dei resistenti. Cosa che ci mostra assai bene, per via d'inversione, trasposizione, interferenza, duplicazione, come ogni lotta e ogni forma di opposizione possa essere risolta in puro gioco che vede di fronte sceriffi e banditi, invasi e invasori, tutti

quanti ridotti allo stesso rango, quello di bianchi e di neri che vediamo attraversare la scacchiera fluttuante di uno schermo così concentrico. Così non ci sono né invasi né invasori, ma solo degli invasati, dalle stesse modalità del movimento, divorati dallo stesso gioco in cui si trovano ugualmente presi, che lungi dall'esserci prospettato nelle sue motivazioni, nei suoi metodi e nelle sue regole, si determina e ci avvince in base alle sue sole apparenze e alla sua mera neutralità. Lo spettatore non può identificarsi con nessuno dei personaggi. Non si trova davanti a nessuna di quelle cose di cui questi sembrano nutrirsi di solito: nessun fascino delle idee, nessun calore dei sentimenti, nessuna lucidità del gesto e del comportamento. Ciò che rimane è la sola sensazione del vuoto, un vuoto crescente, ammantato di frequenti paradossi, fino al punto in cui l'angoscia (la perdita del senso della storia e dell'esistenza) diventa insopportabile. Allora il film (che riprende l'aspetto esteriore dai film "neri" americani, con un impianto geometrico che ubiquamente rimanda tanto a Lang quanto a Borges e Bioy Casares) finisce; la parola fine è già sullo schermo, alla fine della partita, ma in un universo così reversibile, nuove immagini, nuove mosse, nuove configurazioni possono pure risorgere. Nel post-film vediamo degli uomini più giovani che si armano per combattere, per continuare la lotta. La lotta continua, ma occorreranno altri metodi. E' chiaro adesso che il film nel finale va verso il superamento di se stesso e della scelta stilistica-ideologica che ci aveva indicato.

Se in **Invasión** un film poteva porsi come la chiave che permette di accedere a una certa forma di verità, per quanto impraticabile (una chiave che invece di chiarire un mistero contribuisce piuttosto ad allargarlo), in **The Players vs. angeles caídos** di Alberto Fischerman succede il contrario. Il côté cinematografico, lungi dall'esserne la chiave, è il luogo di tutti i misteri. In **The Players** il cinema contiene il mondo che lo contiene, come oggetto, espressione, ricerca, sistema a sé stante, insomma universo. Punto di partenza di creazioni concentriche lo vediamo rispondere alle stesse leggi che governano il mondo, come spazio e come discorso, come combinazione illimitata di segni che si stabiliscono, ancora una volta, secondo leggi che sono quelle del gioco: la simmetria, principî arbitrari, il tedio. Due bande rivali abitano uno studio deserto. Uno studio cinematografico può essere un luogo molto pericoloso, soprattutto se è abbandonato. Immagini di vecchi film, relitti di finzioni dimenticate, continuano a popolarlo. La realtà di queste creature è alquanto dubbiosa pure in questo spazio che si trova al di fuori di ogni realtà, le loro gesta mimano quelle che agitano il mondo esterno. Lo studio, una volta governato dagli "Angeli", è adesso in mano ai "Players". Così gli "Angeli" sono degli "Angeli Caduti". Comunque, gli "Angeli Caduti" non hanno mai rinunciato interamente al loro studio. Respinti negli anfratti più alti e più oscuri, celebrano delle cerimonie di iniziazione e fanno delle sortite notturne: si preparano a riconquistarlo. Ma ogni loro tentativo si risolve in uno scacco. La ragione dell'insuccesso è molto semplice: gli "Angeli Caduti" sono "i cattivi". Questa è la parte che è stata loro assegnata. Sono sempre i "buoni" ad averla vinta. Ecco il nucleo drammatico attorno al quale Alberto Fischerman ha imbastito tutta una serie di variazioni sulla natura del gioco e dello spettacolo. Dopo una specie di prologo che serve ad informarci sulla situazione dello studio e della lotta che vi si conduce, abbiamo quattro lunghe sequenze che si pongono come altrettante situazioni elementari: un risveglio che può essere l'inizio del mondo, l'amore, la gelosia, la forza, la fantasia. In seguito, la finzione dichiarata (il playback) giunge ad interrompere la falsa autenticità del suono diretto. Quasi per caso, i "Players" hanno trovato

un libro e adesso scandiscono le battute dei dialoghi sconosciu-
ti che vi hanno trovato; si riconoscono in personaggi che si chia-
mano Miranda, Prospero, Ariele. **La Tempesta** di Shakespeare è il
testo e il pretesto della rappresentazione. Infine, nient'altro che
apparenze, sia i ''Players'' che gli ''Angeli Caduti'' matureranno la
stessa conclusione: che essi sono fatti della stessa materia dei
sogni e che la luce che li proietta da un frammento di pellicola sul-
lo schermo ha un padrone: l'autore del film. Essi l'affronteranno
senz'armi, negli ultimi metri di celluloide che sono la loro stessa
vita. La ''coda'' dopo la parola fine ha la sua spiegazione nel fat-
to che uno degli ''Angeli Caduti'' si è avvicinato a Fischerman
per lamentarsi a nome del suo gruppo: essi non avrebbero avu-
to, durante le riprese, le stesse opportunità dei ''Players''. La
reazione di Fischerman è stata quella di girare questa protesta e
di aggiungerla al film. E poi di tagliare, dapprima l'immagine, e
quindi il suono, per sottolineare il fatto che anche se egli conta
sulla collaborazione degli attori, è pur sempre lui l'autore, e dun-
que il padrone, il tiranno del film. Le parole finali dell' ''Angelo''
cancellato: ''reinventare il gioco, distruggere tutto per ripartire
da zero'' assumono un significato particolare poiché vengono in-
tese su uno schermo vuoto, con le luci della sala già riaccese.
Ciò che vi è di più interessante nel film di Alberto Fischerman,
al di là dello sperimentalismo che sembra contrassegnarlo e del-
le preoccupazioni vagamente esoteriche che potrebbero metterlo
sullo stesso piano di **Invasión**, è il suo costante riferimento al
cinema, riferimento che non si pone come rinvio a una serie di
miti, luoghi comuni o situazioni privilegiate tipiche del cinema,
ma piuttosto in termini di investigazione di un intero mondo, a
partire dalle sue stesse condizioni di possibilità: il mondo dello
spettacolo e della rappresentazione. L'unico esoterismo che Fi-
scherman accetta è quello del sapere; la lotta delle bande ri-
vali è l'epopea della conoscenza, la conoscenza adeguata in ter-
mini pratico-teorici dell'esperienza cinematografica, campo rita-
gliato nell'ambito dell'intervento critico sulla realtà. Si vedrà al-
lora che Fischerman non fa altro che mettere in scena la lotta di
classe. Solo che la lotta di classe, lungi dal farsi cogliere e inda-
gare sul piano della connotazione del reale, viene riassorbita e
spostata a un altro livello: quello delle forme che la travestono.
Nel ''gran teatro del mondo'', le forme che si oppongono sono le
stesse che si oppongono all'interno di ogni fare artistico. Da una
parte abbiamo le scene che vengono rappresentate direttamente
dai ''Players'', scene che rimandano a una situazione di degra-
dazione dell'arte, legate come sono agli schemi di comunicazio-
ne della pubblicità, forme obsolete governate dall'ideologia del
consumo e della merce. Dall'altra un'assenza attiva che scorre
di continuo in seno al film: l'assenza ambigua delle forme alte,
sublimi, perfette, totalmente libere, rivelatrici, capaci di coinvol-
gerci totalmente, finalmente creative e non più ripetitive. Le for-
me che forse gli ''Angeli Caduti'' saprebbero ancora mettere in
scena, ma che vengono impediti di rappresentarci. E' ovvio che
un tal genere di dialettica non può non farsi risentire sullo stes-
so autore. In modo coerente, da parte sua, Fischerman non si li-
mita a starsene al di sopra della mischia e a pulirsi le unghie
in disparte. E' per questo che il film oltre a mettere in causa se
stesso (e il cinema, campo di emergenza del film medesimo)
mette in questione anche l'autore. E' così che **The Players** oltre
a esibire la dialettica la riassorbe e la sperimenta. L'indagine
personale di un autore si fa strumento di riflessione sul mezzo
che questi impiega. E' questo il valore politico del film, valore
politico che non va colto sul piano dei ''significati'' (come avvie-
ne per esempio ne **La hora de los hornos**, in cui vengono trattati
argomenti esplicitamente politici), ma piuttosto nella verifica e
nella distruzione del sistema della rappresentazione. Anche **The**

Players, in quanto messa in causa della rappresentazione cinema-
tografica (che segna una rottura e una verifica della tradizione co-
stitutiva di questa rappresentazione), si pone dunque come atto
politico, al livello dei ''significanti'' e della costituzione delle for-
me. E' per questo che **The Players** (come dichiara lo stesso Fi-
scherman) può essere preso come il necessario complemento,
il correlato oggettivo, de **La hora de los hornos**, il film diretta-
mente militante. E' importante sottolineare che solo questa dop-
pia azione, al livello dei ''significati'' e a quello dei ''significan-
ti'', ha qualche possibilità di essere operante contro l'ideologia
dominante, azione doppia, indissolubile, teorico-pratica, economi-
co politico-formale, già all'opera in film come **Non riconciliati**,
The Edge, **La linea di demarcazione**.

Se c'è qualcosa che può accomunare **Invasión**, **The Players** e **La
hora de los hornos** (che include nella sua composizione l'inda-
gine sulle sue stesse condizioni — non formali, ma economico
politiche: ripresa, distribuzione, utilizzazione —, di possibilità),
al di là del fatto che sono tutti e tre argentini, è il sospetto che
ogni film sembra, seppure diversamente, rimandare al di là di se
stesso. Nel post-film di **Invasión** si assiste alla denuncia del film
come gioco, esercitazione, opera d'arte; in quello di **The Players**
abbiamo la proposta pratica della fine del film, del cinema e del-
lo spettacolo (lo schermo vuoto, le luci accese in sala, ''biso-
gna reinventare il gioco'' — il gioco che suppone ogni condotta
sociale, come quella della rappresentazione che si fa di se stes-
so —, ''bisogna distruggere tutto per ripartire da zero''); ne **La
hora de los hornos** post-film e parti ''vuote'' possono essere in-
tegrati da altri documenti e con la possibilità da parte del pub-
blico di intervenire durante la proiezione. L'apparente sfiducia
nel cinema si va man mano risolvendo in una fiducia smisurata,
non più quella che anima il gioco e il rito, ma quella che anima
la nostra realtà, realtà che forse possiamo riacquistare solo pas-
sando attraverso lo schermo. C'è un racconto di Julio Cortázar
in cui un uomo che guarda, attraverso il vetro di un acquario, un
axolotl, **diventa** l'axolotl. Guardando le figure dei militanti lo
spettatore della **Hora de los hornos diventa** un militante. Il che
può significare che il cinema è più reale della cosiddetta realtà.

I film di Pesaro

di Franco Ferrini e Enzo Ungari

La mostra del nuovo cinema di Pesaro si è svolta, come di con-
sueto, tra dibattiti, tavole rotonde (''trappole'', come le ha defi-
nite con simpatica arguzia un antipatico imbecille), proiezioni,
confessioni pubbliche e private, guasti tecnici, mozioni d'ordine e
mozioni degli affetti. Il clima di generale spappolamento (forme,
contenuti, veicoli delle istanze critiche o, più generalmente, po-
litiche) non si è tradotto in una smobilitazione, come qualcuno
sembrava aspettarsi, ma in un ulteriore eccesso di confusione.
Come era prevedibile, il buio nel quale si sono svolte le proiezio-
ni ha favorito l'esplosione di umori dei più inibiti (deliro fe-
staiolo e paranoide per i film ''politici'' più goliardici e qualun-
quistici, sul tipo di **Scene di caccia in Bassa Baviera**, e furore fi-
listeo per il film di Silvina Boissonas). Ma questa è aneddotica,
buona al massimo per la cattiva sociologia dei dilettanti. Pesa-
ro, come Venezia, rientra in un discorso politico più generale,
sempre ammesso e sempre enunciato ma mai sviluppato rigoro-

samente, la cui lezione non trascurabile la si ricava dall'analisi della situazione presente, dalla ridefinizione dei ruoli giocati dai cineasti, dai critici, dagli spettatori, dallo spettacolo, dall'esame della responsabilità delle avanguardie (autentiche o pseudo) politiche e culturali commisurate con la situazione concreta nella quale esse si trovano ad operare. Un giudizio politico sulla mostra, come fatto culturale, istituzionale, mascheramento, sui suoi compiti e sulle sue possibilità, sulle forze che l'hanno messa in questione deve tener conto di due elementi: primo, che la mostra di Pesaro, come fatto in sé, non interessa, ma che va invece presa in considerazione per un discorso politico sulle istituzioni culturali; secondo, che questo giudizio politico non può essere avulso da un discorso metodologico, di analisi, riflessioni e proposte per il futuro. Su questo problema, che richiede un esame del nostro operato e un'analisi teorica del rapporto tra arte e politica, **Cinema & Film** si impegnerà nel prossimo numero. Insieme a molti film di poco o nessun interesse, se ne sono visti alcuni molto importanti. La sovrabbondanza di film-volantini era un preavviso di Porretta, la loro cattiva qualità (scarsa utilità), unita alla buona accoglienza, un segno dei tempi e una spia significativa del clima di cui si diceva sopra.

A parte la zavorra, i film divertenti ma inutili (da **Antenna** di Adriaan Ditvoorst a quello di Peter Fleischmann) e le esercitazioni più smaccatamente di quarta mano (**Lucía** che si incontra, grazie alle misteriose congiunzioni dell'estetismo sterile, addirittura con Mauro Bolognini), ecco i film di cui si deve parlare o su cui si dovrà tornare in futuro.

ARGENTINA

The players vs. angeles caídos, di Alberto Fischerman (vedi, in questo numero, **El fracaso del arte**).

BRASILE

Antonio das Mortes, di Glauber Rocha (vedi anche, nel numero 9: **La politica del melodramma**, di Gianni Menon).

Il western è il genere cinematografico che meglio si presta a servire l'emozione. Se, come dice Samuel Fuller, il cinema è come una battaglia dove l'azione, l'odio e la morte si mettono in mostra, il western costituisce l'universo più fertile per questo particolare tipo di esibizione. **Antonio das Mortes** è un grande western, forse il più grande western di tutti i tempi, non solo perché mette a morte tutti quelli che lo hanno preceduto, ma perché in esso parola e azione, comportamento e atteggiamento sono indissociabili. Del resto Glauber Rocha non ha mai nascosto il suo interesse per il western, anche nelle sue forme più eterodosse e triviali, e questo può spiegare perché **Antonio** ricordi così irresistibilmente **Duello al sole**, di King Vidor, e soprattutto **Sfida nell'Alta Sierra**, di Sam Peckinpah. Ma a differenza di **Deus e o diabo**, un western che serviva meglio a far rifiorire il genere, **Antonio** serve a mettere meglio in evidenza il cambiamento dei tempi, l'invecchiamento di un cinema e la fine di un periodo, iniziato con l'arroganza di Griffith e concluso col furore di Peckinpah. Ma la cosa più interessante è che proprio su questo terreno, quello del sangue, dei duelli al sole e dei mercenari, si siano incontrati Rocha e Godard. Per entrambi, mettersi al servizio della rivoluzione equivale a ridefinire poderosamente il mezzo del quale si servono. Questo mezzo è il cinema, e siccome il western è il genere più cinematografico di tutti: **Antonio das Mortes** e **Vento dell'Est**. Ma **Antonio das Mortes** non è soltanto una rivoluzione cinematografica (il che equivale a dire che

è uno dei film più risolutamente moderni degli ultimi anni), è anche un esempio di cinema della rivoluzione. Non sempre ciò che ci piace coincide con ciò che ci serve, a causa della somiglianza e della non identità tra desideri e bisogni. **Antonio** è un film che serve (il cinema, la rivoluzione) e un film che piace, e non è un mistero che una delle prove della sua utilità è data dal fatto che in Brasile è un grande successo popolare. Ogni futura proposta di cinema alternativo, eversivo, e popolare nello stesso tempo, non potrà non partire da questo film mirabile che racchiude in sé, nel compimento del proprio proposito poetico, quella mescolanza conturbante che David Neves ha messo ad epilogo del suo **Colagem** composto in onore del cinema e ad illustrazione del cinema nôvo: cinema, amore e rivoluzione. Si è parlato, a proposito di **Antonio**, di surrealismo, meglio sarebbe parlare di eccesso di realismo. La fotografia di Affonso Beato non contraddice il Brasile, lo ammette luminosamente; così come la pantomima e il carnevale (duello tra Antonio e Coirana), la dilatazione dei tempi e il loro brusco accorciamento (il negro Antão uccide il commissario), il ballo, lo spettacolo e la festa (Antonio emerge dai colori e dalle maschere di una parata carnevalesca, la sagra sulle montagne) arricchiscono la realtà della rappresentazione come i colori sembrano arricchire lo spettro della luce. Le coltellate inferte da Laura sul corpo di Mata Vaca sono un equivalente dell'agonia di Warren Oates in **The wild bunch**: il prolungamento spropositato dell'azione e del delirio è in accordo estetico con la responsabilità dell'emozione. **Antonio** è forse, a tutt'oggi, l'esempio più convincente di **delirio organizzato** dalla lucidità e dall'intelligenza, indica un nuovo rapporto tra il cuore e il cervello di chi fa il cinema e di chi lo sta a vedere.

O bravo guerreiro, di Gustavo Dahl. Tutto il cinema nôvo è un cinema militante, cinema di lotta. Ma esso prevede come propri destinatari qualcosa di più (e di diverso) dei semplici militanti. I migliori esempi del cinema nôvo ci indicano come la chiarezza di intenti degli autori non riguardi soltanto il mero enunciato, il discorso politico da proporre e la scelta della forma più adeguata per rendere questo discorso efficace, ma, in modo più complesso, investa tutte le fasi di elaborazione, costruzione e diffusione del film. Così non è più sufficiente prevedere la compiutezza formale, ideologica e artistica del film, ma anche la sua chiarezza, e le sue possibilità di essere accettato da un pubblico vasto. Questa attenzione al momento della popolarità fa sì che la lezione più profonda assimilata dal cinema nôvo non sia tanto quella del cinema europeo (neorealismo o nouvelle vague poco conta) ma del cinema americano, hollywoodiano per la precisione. Si tratta di una filiazione e di un rapporto tra i più intriganti, non solo perché mette salutarmente in crisi molti dei pregiudizi contro il cinema americano, ma perché uno dei paesi più all'avanguardia nella formazione di una cultura popolare, nazionale e antimperialista, usa come modelli di partenza quelli che stanno al centro del sistema imperialista e che ne costituiscono un po' il cuore, o la cattiva coscienza. Ma la cosa non deve sorprendere troppo e appare come il frutto di una logica che può apparire aberrante o sgradevole solo ai superficiali e ai moralisti. Nessuno, più degli autori hollywoodiani, dal Polonsky di **Force of Evil** al Kazan di **Splendor in the grass**, ha operato in concreto per stabilire questa sintesi apparentemente impossibile tra rigore del discorso da proporre e popolarità dei risultati. La popolarità di splendidi film negativi sull'America è stata una delle presunte prove per quanti volevano dimostrarne l'inconsistenza politica o critica. Essa in realtà non testimonia i compromessi (linguistici, ideologici) dei rispettivi autori, ma le contraddizioni del sistema nel quale sono nati, e solo chi ha una concezione edipica del si-

stema repressivo può pensarlo efficiente in modo assoluto. Con **O bravo guerreiro** Gustavo Dahl ha portato il cinema brasiliano nella fase dell'intelligenza. Non è un caso se il suo modello americano è Fritz Lang da cui ha mutuato il clima del suo film, la struttura con cui procedere e lo sviluppo della storia. Se Rocha parte dal terreno dell'azione e dell'avventura, Dahl si appropria degli intrighi e delle forme del cinema di Lang, della sua logica, della sua potente capacità di escogitare meccanismi dialettici camuffati da inchieste poliziesche o da resoconti violenti. Questi due punti di partenza, quanto li accomuna e quanto li separa, segnano la linea di demarcazione tra **O bravo guerreiro** e **Terra em transe**. Entrambi i film vogliono proporre un discorso politico partendo dalla condizione di due intellettuali per privare di ogni autorità i modi politici del riformismo e dell'entrismo. E' probabile che entrambi riescano, ma mentre Rocha si tuffa col suo Paulo Martins nel groviglio delle contraddizioni che una generazione, una classe e un partito si sono cuciti addosso, per uscirne romanticamente grazie al sogno della rivoluzione, Gustavo Dahl, sostituendo una logica spietata ad un romanticismo irrazionale, ci dà un quadro più dialettico e più oggettivo di tutte queste contraddizioni. **O bravo guerreiro** riesce dove persino un film entusiasmante come **Os herdeiros** crolla: nel darci un ritratto vario, mosso eppure robusto della dialettica del potere politico, in tutte le sue forme, camuffamenti, rapporti interni e giochi di forza. Un proposito (e un risultato) così ambizioso richiedeva evidentemente una capacità di sintesi dialettica, di rigore formale e di chiarezza didascalica non paragonabili col furore romantico di **Terra em transe**, croce e delizia dei romantici vagamente terzomondisti di casa nostra. Rocha è il primo ad ammettere per il suo film una abbondante dose di **infantilismo rivoluzionario**, scomparsa da **Antonio**, ma è forse questo stesso infantilismo che ha impedito a molti di riconoscersi in un film come **O bravo guerreiro**, proprio a causa della sua obbiettiva aderenza alla situazione concreta del paese. Insieme a **The edge**, di Robert Kramer, **O bravo guerreiro** è il solo grande film rivoluzionario che conosciamo che abbia come eroe del meno peggio un socialdemocratico. Come? — balbettano i gauchisti nevrotici —, un film politico sul Brasile senza nemmeno un'ombra di guerrigliero, di rivoluzionario, di sovversivo autentico? Eppure la logica del racconto è costruita in funzione di questo **vuoto politico**, che produce all'interno della rappresentazione e dei modi di quest'ultima uno squilibrio permanente, teso a mettere in crisi dialetticamente la perfezione formale del film, la pacata serenità delle sue dissolvenze incrociate, la sua luce soffusa e resistente. Film costruito contro il personaggio, che racchiude in sé tutti i vizi, le debolezze e gli errori del riformismo pieno di buon senso e di maturità, **O bravo guerreiro** si fonda su un principio cinematografico di antagonismo tra i vuoti, le pause, i silenzi (scena iniziale e scena finale), e il cicaleccio interminabile dei protagonisti. Vi sono almeno due giustificazioni perché il film di Dahl sia uno dei film più parlati della storia del cinema: primo, perché i protagonisti sono i puntelli del récit e hanno bisogno di dire, con la massima economia di tempo, il maggior numero di cose; secondo, perché il loro chiacchiericcio incessante, come quello degli intellettuali di Kramer, rappresenta un po' il contraltare del silenzio della loro azione impotente. Qualcuno ha definito il cinema di Lang un gigantesco tribunale. Ma si tratta di un tribunale che non arriva mai ad emettere delle sentenze. Tutte le vicissitudini dell'eroe de **L'alibi era perfetto** servono a farcelo credere colpevole quando è innocente e innocente quando è colpevole. Per questo Rivette ha designato il suo cinema con la definizione che dà Hegel dell'intelligenza. Ma il fatto che il cinema di Lang sia la negazione della negazione dimostra che abbiamo a che fare con un monumento di intelligenza

pura, di totale negatività raggiunta attraverso il caleidoscopico sviluppo degli enigmi. Da Lang, ma a differenza di Lang, Dahl ci offre un personaggio di uomo politico che può contare non su un solo alibi, ma su centomila. Nessuno di questi però è perfetto e la logica di classe si occupa di smantellarli uno ad uno. Così l'intelligenza di Dahl non approda all'astrazione, ma si commisura con la realtà per definirsi in rapporto ad una situazione politica particolare: in lui la negazione della negazione è una negazione pratica, **determinata**. Il film inizia in un bagno turco simile ad un obitorio e si conclude con il deputato che si infila la canna di una pistola in bocca. Se il suicidio non ci viene mostrato è perché il deputato, come tutti quelli che lo circondano, detentori del potere, loro vassalli e loro oppositori, sono morti fin dall'inizio. Da loro non ci si può aspettare nessun soprassalto e **O bravo guerreiro** assume così l'aspetto di un grande funerale, una cerimonia di grande bellezza che chiude un periodo, e un cinema, e ne apre un altro.

CUBA

Odisea del general José, di Jorge Fraga.

Il miglior film cubano e l'unico che presenta qualche interesse. A differenza di **Lucía** di Humberto Solás, di **De la guerra americana**, di Pastor Vega, e di altri, tutti di una presunzione inferiore soltanto allo squallore dei risultati, il film di Jorge Fraga è stato a torto sottovalutato a causa del suo aspetto dimesso. Questo aspetto è in realtà il segno dell'onestà di Fraga e nello stesso tempo testimonia una fedeltà alla storia che racconta. Si tratta di un apologo di grande intelligenza, perché obbliga gli spettatori a sospendere ogni giudizio morale sui vari personaggi, dal generale José, ai due uomini che lo inseguono, all'uomo e alla donna che lo ospitano, lo aiutano a fuggire e poi lo fanno riprendere. Maturità stilistica e semplicità quasi rosselliniana che contrastano vivacemente col pantano estetizzante in cui guazzano i registi cubani da un po' di tempo a questa parte.

FRANCIA

Sept jours ailleurs, di Marin Karmitz. Il film di Marin Karmitz riprende il tema del viaggio e della vacanza, periodo privilegiato in cui si prende distanza dalle cose e dalle abitudini che attorniano la nostra vita. Data la sua eccezionalità, questo periodo può riservare delle sorprese a chi lo vive in prima persona. Inoltre in questo caso il tema del viaggio e della vacanza, che già di per sé si presta alle complicazioni, agli equivoci e ai motivi della formazione e del ripensamento, si fonde con quello dello spettacolo, dal momento che abbiamo a che fare con una troupe di ballerini in tournée nella provincia francese. Il fatto che il protagonista del film sia il pianista della compagnia e che la sua avventura avvenga con una ballerina serve a unificare maggiormente i due diversi binari della vita e dello spettacolo, un po' come succede in **Bandwagon**, di Minnelli, con la differenza che il décor del film non riguarda tanto lo splendore dello spettacolo, quanto le sue miserie, paragonabili soltanto a quelle esistenziali dell'uomo e della donna. Così il balletto, la musica, la tournée e il precario rapporto d'amore che si stabilisce tra i due, formano un groviglio inestricabile in cui l'arte e la vita rimandano le proprie immagini senza trattenerle (esemplare da questo punto di vista il racconto della donna, in cui le regole della danza e quelle del parto si sovrappongono, ma questa armonia tra vivere e recitare, mettersi in scena e mettere alla luce dei figli può sopravvivere solo davanti allo specchio di un camerino, nel ricordo di una donna e nel presente di una maschera di cerone e di belletto). La storia d'amore segue un po' il percorso del film, promette di finire altrove, in un qualche luogo radicalmente estraneo, mentre

ci viene suggerito che non va più in là del viaggio in treno della compagnia. Questo principio solidamente geografico, che mira a determinare rigorosamente nel tempo e nello spazio ogni vicenda, ogni pausa ed ogni sussulto di quest'avventura, serve a dare maggiore spessore al fatto che tutti questi spostamenti, trasferimenti, déplacements su cui il film si costruisce sono illusori e costituiscono i prodromi del vuoto, della fissità e dell'abbandono del piano finale. **Sept jours ailleurs** sembra dominato da una logica stringente, quella della **negatività**, a cui non sfuggono né i personaggi né il film stesso. Tanto più la sconfitta di questi personaggi acquista un senso, quanto più sono pieni di umanità, di dolcezza e di disgusto per quanto li circonda, disponibili al cambiamento e a fare tabula rasa del proprio passato; tanto più emerge la politicità di questo film, quanto più il clima politico che prelude al maggio francese, la chiusura di un intero universo visto in tutta la sua estensione non solo geografica, vengono fuori da una specie di logica immanente al suo sviluppo che allude continuamente ad un **altrove** radicalmente esterno al film, a cui il film rimanda continuamente senza volerlo mai cogliere. Questa rinuncia e questo rifiuto esprimono la riuscita di **Sept jours ailleurs**: l'artificialità di tutto ciò che contiene mette in luce la realtà di tutto ciò di cui si è privato, attraverso l'applicazione di un principio che fa venire in mente **Muriel** di Alain Resnais. Solo al termine del film si capisce che il viaggio è avvenuto in periplo e che il tempo di questo percorso e i luoghi attraversati vanno a costituire uno spazio che è quello della riflessione. Nella mente e nella memoria, lo spettatore ripercorre il film di un'esperienza infruttuosa e senza fiducia nella realtà a disposizione. Ogni possibilità di uscita non può che nascere dall'abbandono del protagonista, in un addio che anziché precedere la partenza, la conclude.

Un film, di Silvina Boissonas. Il primo film di Silvina Boissonas non ha titolo. Evidentemente non si presta ad essere nominato, tanto più che ricerca programmaticamente il rifiuto della parola e della verbalizzazione. Può darsi che il fatto stesso di parlarne costituisca una specie di oltraggio per il suo anonimato così clamorosamente messo in mostra. Ma poiché il film esiste ed è stato visto, alcuni spettatori della cinémathèque e alcuni tipi dei "Cahiers" lo hanno chiamato **Un film**, per ricordarsene e ricordarlo. Si tratta di un film che dura quasi un'ora, in grande schermo e a colori, concepito, prodotto (come i film di Deval e di Garrel), realizzato e interpretato da Silvina Boissonas. I bordi della inquadratura coincidono con le pareti di un cilindro ripreso "en plongée" verticale dalla macchina da presa. I 14 piani sono sempre fissi, per tutta la durata del film, e l'unico movimento è costituito (inq. 6) da uno zoom indietro quasi impercettibile. Il sonoro è in presa diretta per offrire un corrispettivo di massima realtà alla massima artificialità del décor. Silvina sta in piedi, sul fondo del cilindro e ne percorre la circonferenza. Indossa una lunga veste e porta i lunghissimi capelli rossi sciolti sulle spalle. I piani devono la loro lunghezza estenuante ad un motivo non dissimile da quello che ha spinto Jancso a girare **Sirocco d'Hiver** in tredici piani: la suspense nasce dalla progressiva eliminazione di ogni sorpresa. Ma le sorprese non mancano. Ogni tanto accade qualcosa, il cilindro è invaso da un liquido verdastro nel quale galleggia il corpo nudo di Silvina, oppure si riempie di sabbia grazie ad un altro foro praticato sulla parete. L'acqua va e viene. Così la sabbia giunge a diversi livelli, fino a coprire lentamente il corpo della donna. Un film così poderosamente schermico, che costituisce innanzitutto un esercizio per la vista dello spettatore, scoraggia la parola, e anche la scrittura critica sembra abdicare alle sue capacità. **Un film**, come il cinema di Warhol o quello di Bene, presuppone una formulazione teorica e una definizione di **cinema-limite**, senza le quali diventa impossibile definirlo e penetrarlo. Ma perché l'ultima parola non spetti ai populisti aggiornati o ai profeti dell'ineffabilità dell'arte e del mistero della poesia, sarà giocoforza tornare sulla misteriosa bellezza di **Un film**, e contrapporre al suo splendore schermico un'altra specularità: quella di un testo critico.

ITALIA

Nelda, di Pierfrancesco Bargellini. **Nelda** rappresenta, nel cinema di Bargellini, un momento di felicità, un regalo. La sua importanza è simile a quella che può avere la lettera rivelatrice del carteggio di uno scrittore. Il suo senso non è in rapporto a se stesso, ma in rapporto a **Trasferimento di modulazione**, a **Un ottofilm**, a **Morte all'orecchio di Van Gogh**. **Nelda** è il contrario di **Trasferimento**: quest'ultimo si consuma ad ogni proiezione, **Nelda** ne guadagna in energia e in bellezza. Ma meglio di chiunque altro, è il resto del cinema di Bargellini che può aiutarci a giustificare, comprendere ed ammirare questa breve poesia d'amore (vedi, nel numero 9 di **Cinema & Film**: **Prometeo liberato**, di Adriano Aprà e **I nudi e i morti**, di Enzo Ungari).

Tabula rasa, di Paolo Capovilla (vedi, in questo numero, la sezione **nuovo cinema italiano**).

Vieni, dolce morte, di Paolo Brunatto (vedi, in questo numero, la sezione **nuovo cinema italiano**).

USA

King, Murray, di David Hoffman. Jacques Rivette in **L'amour fou** usa un principio che consiste nel suscitare una rappresentazione e nel filmarla come se si trattasse di cinema-verità. David Hoffman parte dallo stesso principio, ma mentre Rivette se ne serve per scavare nell'ontologia del cinema, Hoffman lo contrabbanda per dissimulare la simulazione. Per questo il film (malgrado il fatto che mostri spesso la macchina da presa) è una cosa che aspira ad assomigliare ad un'altra (per esempio, ai film di Jim McBride). Ma dietro la maschera, non troviamo niente di più di un cinema che si fonda sul comportamento, secondo le migliori tradizioni del cinema classico americano. **King, Murray** non è quindi un film sbagliato perché trucca la realtà, ma perché si vergogna di questa operazione. Così ne viene fuori una specie di classico film hollywoodiano, così malfatto da indurlo a camuffarsi da film underground. Se il film è privo di interesse, molto divertente è invece l'idea sulla quale sembra fondarsi: essendo tutto basato sulla personalità prepotentemente esibizionistica di Murray King, agente delle assicurazioni dall'energia e dalla vitalità addirittura implacabili, sembra essere fatto per scommessa. In questo caso la scommessa riguarda la durata. Quando Murray King casca dal sonno, finisce anche il film, quindi David Hoffman fa del cinema ma, anziché mostrare la morte al lavoro, si limita a mostrare il lavorio dello stress. Murray King diventa così una specie di galoppino del piano-sequenza, mentre Hoffman e il suo gregario si comportano come i tifosi di una partita di rugby: fanno rimbalzare da una parte all'altra del campo visivo il loro campione di vitalismo, incitandolo a non crollare. Ma malgrado ogni sforzo perdono la partita e il vero trionfatore è King Murray che impone sfacciatamente il suo filmino a otto millimetri ingigantito a trentacinque.

Di **Pagine chiuse** di Gianni Da Campo, **Nebo nashego detstva** (Il cielo della nostra infanzia) di Tolomush Okeev (U.R.S.S.), **V ogne broda net** (Nel fuoco non c'è guado) di Gleb Panfilov (U.R.S.S.) presentati a Pesaro, e di **Szemüvegesek** (Gli occhialuti) di Simó Sándor (Ungheria), presentato a Locarno, parleremo nei prossimi numeri.

Trieste

Il tempo non esiste?

di Enzo Ungari

1. Non è necessario essere dei cultori di science-fiction per sapere quanto interesse susciti, all'interno di questo genere, il problema del tempo. In questo senso il settimo festival della fantascienza di Trieste ha mantenuto quel che prometteva, malgrado i piagnistei degli addetti ai lavori, turbati dalla presenza di film che, con la SF tradizionale, sembrano avere ben poco da spartire. La mancanza di interesse degli spettatori ha trovato un corrispettivo adeguato nella mancanza di coraggio degli organizzatori che hanno inventato di sana pianta, fingendo di tradurre simultaneamente dal francese, un commento di **Tu imagines Robinson** in cui si farnetica di un mondo distrutto da una catastrofe, affinché Tobias potesse diventare l'ultimo uomo sopravvissuto, o almeno uno dei pochi scampati, della nuova epoca. Con l'eccezione di **Ruusujen aika** (Il tempo delle rose), di Risto Jarva, gli unici film importanti di questa rassegna sono stati i più lontani da quello che la SF si ritiene comunemente che sia, e i più vicini a quello che dovrebbe essere. In ogni caso si situano a galassie di distanza dal consueto armamentario della scienza e della fantasia degradate.
Tu imagines Robinson, di Jean-Daniel Pollet, e **Le dernier homme**, di Charles L. Bitsch, nascono come risposta a due domande, la prima delle quali riguarda il cinema (quali e quanti possono essere i tempi cinematografici?), mentre la seconda, più ambiguamente, riguarda quella zona dell'immaginazione di cui la SF e il fantastique sono i protagonisti (che significa viaggiare nel tempo?). Quindi Pollet e Bitsch hanno realizzato due film fantastici, non a causa dell'argomento — la solitudine di un attore e la solitudine di un uomo e di due donne — ma a causa della prospettiva dalla quale noi possiamo guardare queste due diverse solitudini. Entrambi i film infatti sembrano sfruttare consapevolmente il principio di funzionamento delle macchine del tempo; la differenza consiste nel fatto che queste macchine prodigiose non si esibiscono davanti alla macchina da presa, ma si celano idealmente alle sue spalle, riducendo la camera ad un loro prolungamento. Quando la macchina da presa e la macchina del tempo diventano una cosa sola, il viaggio ha inizio: gli spettatori diventano i viaggiatori, e il tempo lo spettacolo.

2. Il tempo cinematografico per eccellenza dovrebbe essere uno solo, quello espresso dal metraggio della pellicola e dalle lancette di un orologio applicato al polso dello spettatore. Si tratta però di un tempo reale (realmente fondato su una convenzione accettata generalmente) applicato ad uno spettatore ideale. Dal momento in cui il proiettore incomincia a ronzare, la pista sonora ad emettere suoni, il buio e la luce a combinarsi in figure, e queste a crescere in eventi, la percezione del tempo della realtà viene sopraffatta da una diversa percezione, legata al fenomeno della proiezione. Ma non bisogna dimenticare che, in entrambi i casi, abbiamo a che fare con due scale convenzionali, l'una fondata su un qualche principio della realtà, l'altra su un qualche principio del piacere. Comunque sia, non muta la quantità di istanti trascorsi (il tempo durate il quale il corpo dello spettatore produce una certa quantità di lavoro e consuma una certa quantità di energia), solo entrano in gioco due diversi tipi di percezione di questi istanti (il tempo della **proiezione** e il tempo dell'**immaginario**).
Il tempo dell'immaginario è naturalmente qualcosa di sfuggente e di indefinibile, ma in ogni caso prevale quando i momenti ideali della narrazione sottomettono quelli reali della proiezione, quando l'illusione schiaccia la convenzione, l'astrazione la sostanza, l'insieme artificiale i particolari dell'artificio. Quello che in altre condizioni sarebbe intollerabile (rimanere immobili davanti ad uno schermo bianco) o faticoso (guardare dei punti luminosi o delle immagini immobili) diventa fonte di piacere.
Ogni film contiene sempre questo aspetto profondamente dialettico, che è forse quello che meglio lo definisce: non è altro che un continuo oscillare dalla **esibizione** all'**occultamento** della propria reale durata. La durata del film e la durata del sogno che il film contiene si prestano a questo reciproco gioco di dissimulazione, ed emergono di volta in volta determinando una maggiore lucidità o un maggiore affascinamento. E' evidente quindi che ogni film è costruito sul principio della macchina del tempo, nel senso che la percezione della **durata** dipende da qualche meccanismo interno alla macchina stessa. Così può capitare che la convenzione interna e quella esterna coincidano quasi perfettamente (alcuni film di Andy Warhol, e in generale i piani-sequenza) oppure producano tra loro uno squilibrio permanente. Trattandosi di una caratteristica costitutiva del cinema, niente se non un motivo casuale sembrerebbe dover isolare il film di Bitsch e quello di Pollet. Ma trattandosi di una specie di attributo secondario, questa proprietà è qualcosa di cui, forse, nessun cineasta ha mai avuto coscienza, e la produzione dei suoi effetti non è mai stata la conseguenza della scoperta delle sue cause. **Tu imagines Robinson** e **Le dernier homme** sembrano invece partire dalla scoperta di questa natura, ne illustrano i principi e ne mettono in causa gli effetti.

3. **Le dernier homme** inizia con una data scritta su un diario. All'interno di un unico piano vengono scandite le ore successive di un pomeriggio durante il quale tre speleologhi, Jean Claude, sua moglie Catherine e l'assistente Eva, esplorano una grotta. Un'esplosione sulla superficie, di cui percepiamo l'eco, spegne la luce che illuminava la pagina ed obbliga i tre a rimanere all'interno della cavità. Dopo un certo tempo ne escono e scoprono che sulla terra tutto è morte e silenzio, l'unica traccia di quanto è accaduto è offerta da misteriose macchie brune sui cadaveri degli uomini e dal fatto che gli orologi hanno cessato di funzionare. Fin dall'inizio del tempo, la sua presenza ossessiva e la impossibilità di definirlo, diventa una delle componenti dell'angoscia. Da quel momento in poi gli sviluppi di questa situazione elementare — un uomo e due donne completamente isolati — cessano di essere gli oggetti della narrazione e lo slittamento che si produce nel film mette in causa i tempi del racconto. Man mano che la storia procede, come una banale storia di tutti i giorni, ci si rende conto che quello che conta, e che in fondo sembra essere l'unica cosa proporzionata all'incredibile situazione, non è costituito tanto dai piani, in sé piatti e anonimi, ma da quello che li lega, le dissolvenze più lunghe ed esitanti che si siano mai viste al cinema. Dissolvenze e fondu che non terminano mai sull'oscurità completa (che significherebbe altrimenti sospensione del racconto, attesa di un nuovo inizio) ma che serbano in sé un'impronta, le ombre degli oggetti sui quali la luce ha iniziato a morire (il volto impassibile di Catherine, il blocco degli appunti, la luce tremolante di due candele). I personaggi continuano ad interrogarsi sul tempo che non possono definire mentre lo spettatore si interroga sul principio che determina la fine dei piani e che li congiunge. Lo spazio tra i piani, la durata e l'insondabilità di questo spazio indefinibile, che evoca gli oggetti nel momento in cui sembra dissolverli, lascia intuire che ogni stacco può corrispondere, di volta in volta, al trascorrere dei minuti, dei mesi, oppure degli anni. L'omogeneità di queste separazioni ci impedisce di definire l'estensione dei vuoti da ricostruire o soltanto da im-

maginare. E' come se, premendo un pulsante, passassimo attraverso la storia di Jean Claude, Eva e Catherine fermandoci ogni tanto, casualmente, per la durata di un piano. Tuttavia sarebbe ingenuo pensare che la scelta del soggetto non partecipasse a questo proposito di mettere in causa il tempo cinematografico della narrazione. Mentre il tempo **del** film, la sua presenza, evidenzia i soprassalti del tempo **nel** film, facendoci assistere tanto ai nodi drammatici quanto ai vuoti, alle pause, ai rallentamenti, la storia che il film racconta ci obbliga ad uscirne al di fuori e ad estendere le riflessioni che esso suscita ad un intero tipo di cinema. **Le dernier homme** infatti è costruito sul modello del cinema classico americano, terreno di elezione del tempo dell'immaginario e della narrazione. Una situazione iniziale di isolamento (**Lifeboat, Stagecoach,** etc.), una minaccia di cui non si conoscono i motivi ed un pericolo di cui ci sfuggono le cause (alcuni film del Lang americano e, soprattutto, **The birds** che rappresenta tra l'altro una specie di riferimento costante, a causa delle continue « citazioni »), dei personaggi legati tra loro in modo esasperato (un triangolo paleo-borghese che sopravvive alla fine del mondo), tutto questo sembra testimoniare una commossa fedeltà ai maestri del cinema della catarsi. In realtà si tratta di una forma di infedeltà doppiamente scandalosa, perché non solo Bitsch li tradisce, ma ci dimostra che solo sul filo del tradimento e della negazione si può stabilire un rapporto tra il nuovo e il vecchio, tra un film moderno e un cinema antico. I film americani fondano il loro fascino e la loro bellezza sul fatto che in essi troviamo l'esempio più evidente di dissimulazione dei propri tempi. Lo spettatore deve vivere in modo irreale una settimana, un mese oppure un anno dell'avventura che gli viene proposta, così come si rivive una settimana, un mese o un anno del proprio passato grazie alla complicità della memoria. Il tempo del cinema classico è quindi il tempo del ricordo, che fonda la familiarità e suscita la malinconia; vivere un'avventura che abbiamo già vissuto in qualche luogo, e della quale possiamo rievocare soltanto i momenti pieni e centrali e scartare quelli privi di drammaticità o di grande interesse. Inconsapevolmente si accetta il tempo della vita e si rifiuta il tempo della morte, ci si interessa alla progressione per distorgliercene quando questa si trasforma in consumo. Nei film americani il tempo non esiste perché il tempo è qualcosa che non è possibile disgiungere dall'idea dell'inizio e da quella della fine. **Le dernier homme** ci racconta un'avventura già nota, istituisce una narrazione di cui ci sono già familiari il procedimento e il « plot », ma ce ne mostra la progressiva estinzione soffermandosi sui vuoti anziché arginarli e facendoci balzare un giorno o un mese dopo che un avvenimento ha avuto inizio o si è concluso. Così vediamo delle misteriose macchie brune ma non assistiamo al momento dell'incidente, ci accorgiamo che Catherine è incinta senza averla mai vista fare l'amore, vediamo Jean Claude ed Eva continuare con un tradimento un antico rapporto d'amore di cui non sappiamo niente. Bitsch sceglie la strada di un cinema interamente votato al passato, ed esibendo le sue durate reali lo fa morire del proprio presente.

4. **Le dernier homme** si definisce dal momento in cui si riferisce a qualcosa che lo precede e che lo giustifica (il cinema classico americano), per mettere in crisi le fondamenta sulle quali questo qualcosa intende tramandarsi. Esso rimane comunque un'opera di congiunzione, un ponte lanciato tra mondo classico e mondo moderno. E' in fondo una macchina del tempo ammalata di nostalgia, che ci conduce nel futuro pensando al passato. Infatti la sua lezione riguarda non tanto l'esibizione delle durate reali quanto la denuncia di quelle convenzionali. Bitsch fa, con la ragione, quello che Jerry Lewis o Marco Ferreri fanno con l'istinto.
Non si dice ancora: il cinema, oggi, deve essere questo; più indirettamente si preferisce dire: questo non è ancora il cinema di oggi. (Senza dimenticare mai, neppure per un istante, che congiunzione, separazione, tregua, ribaltamento, inimicizia e fedeltà tra cinema classico e cinema moderno sono sempre avvenute, ma mettendo in discussione i **modi**, e solo indirettamente i **tempi** della narrazione).

5. **Tu imagines Robinson** si situa invece al di fuori del (di ogni giudizio sul) classicismo e dell'armonia, al di fuori quindi di ogni anacronismo (offerto come convenzione oppure accettato tout court). Il film di Jean-Daniel Pollet ci dimostra che il cinema moderno tende a dare respiro, spazio e evidenza al **tempo concreto** della pellicola che scorre. Un film moderno sembra essere prima di tutto il fruscio delle bobine che si svolgono, il rumore dei dentini che imprimono una velocità regolare al fotogrammi, la coscienza che ciò che scorre da-

vanti ai nostri occhi neppure per disperazione può più essere scambiato per qualcosa che accade veramente. Così il tempo dell'immaginario subisce delle brusche rotture, si dissolve continuamente per dare posto al tempo della proiezione, durante il quale, se vogliamo, possiamo contare i secondi che mancano fino al momento in cui una bobina avrà terminato il suo breve passaggio. Un piano-sequenza che rimanda all'inifinito la propria fine, o che la sospende con una didascalia, una brusca inserzione o un inserto che interrompono la continuità di un evento, un taglio netto anziché un taglio ideale scandiscono, in modi diversi, la direzione lungo la quale si mette in crisi la **narratività** della narrazione prima ancora di rinunciare a quest'ultima. Al limite di questa direzione, lo stesso tempo scorre liberamente dallo schermo alla sala, congiunge nell'identità di due presenti lo spettatore e la rappresentazione (Warhol, **La rentrée des usines Wonder**) o tende a questa congiunzione (**Dillinger è morto, Umano non umano, Sirocco d'hiver, Un film** di Silvina Boissonas, **Trasferimento di modulazione**, **Le cinématographe** di Michel Baulez, **One plus one**, **British sounds**, etc.). Chi giudica **Rope** (Nodo alla gola) di A. Hitchcock un esercizio virtuosistico, dimostra di non considerare a sufficienza l'importanza dell'unico film di Hitchcock esplicitamente non classico, proprio perché è un sogno senza sostanza, un percorso privo di interruzioni, un consumo verso la morte. **Tu imagines Robinson,** a differenza di questi film presi ad esempio, non è solamente un film che non esibisce nulla al di fuori della propria durata reale, è anche la riflessione cinematografica su questa esibizione.

6. All'inizio vediamo un uomo approdato su un'isola, in completa solitudine, che compie degli esercizi, come accendere il fuoco o ricordare delle cose. Parla a voce alta, balla, costruisce una capanna per dormire e una torre di legno per scrutare l'orizzonte, pesca, cucina, accende un fuoco, tenta di domare un incendio. Infine, durante una giornata particolarmente limpida, riesce a vedere una striscia di terra all'orizzonte. Nuota per un giorno, per una notte e per un nuovo giorno, fino a che raggiunge la nuova terra. Il film si occupa di mostrarci fedelmente l'esecuzione di questi atti, rispettando il più possibile le loro durate reali. Fino a qui niente di nuovo, se non l'accordare alle azioni e al loro compimento un'attenzione insolita, ma che non è comunque priva di qualche precedente. Quello che rende gli atti dell'uomo di Pollet diversi da quelli, per esempio, del condannato a morte di Bresson o del malinconico designer di Ferreri, è la mancanza di un proposito narrativo e di motivazioni psicologiche che giustifichino, contemporaneamente, il comportamento del personaggio e il racconto del film. Si potrebbe pensare che l'uomo, con altrettanta pazienza, possa compiere anche atti diversi, come costruirsi una barca, fare dei castelli di sabbia, preparare una rappresentazione teatrale. Se nessun senso giustifica alcune di queste azioni, perché queste e non altre? La cosa che più ci preoccupa è che, dal momento che le azioni che l'uomo compie non lo definiscono per niente — potrebbe compierne altre e non cambierebbe quel che pensiamo di lui — esse vanno immediatamente a designare qualcun altro o qualche altra cosa all'interno del film.
Ogni azione, dal momento in cui viene agita, per quanto possa sembrare incomprensibile, contiene in sé qualcosa che giustifica il comportamento di chi la compie. Questo nella vita. Al cinema questa facoltà non viene meno, al contrario essa accresce il proprio potere di istituire un rapporto tra un comportamento e un significato più generale. Così, se nella finzione i passi dell'eroe definiscono il suo destino, i gesti del nuovo Robinson dovrebbero definire qualcosa che lo investe e lo riguarda, e che potrebbe essere il significato del suo essere nell'isola o il suo ruolo nell'economia del film.
Dal momento che la permanenza dell'uomo nell'isola non ha nessuna funzione, se non quella di farlo permanere nel film, e che il suo ruolo all'interno di quest'ultimo si riduce ad essere un oggetto come gli altri, il decentramento con cui le azioni dell'uomo cessano di definirlo per definire qualcosa d'altro, non può riguardare nessun'altra cosa se non il film stesso. Questo spiegherebbe il fatto che **Tu imagines Robinson** sia il frutto di un calcolo deliberato e assomigli alla conseguenza di un modo casuale di intendere il cinema: l'uomo non può fare niente di diverso da quello che fa perché non è un personaggio che compiendo certe azioni fa crescere un film; è il film che fa fare le cose al personaggio in vista di un suo disegno che non prevede altri protagonisti al di fuori di se stesso. Pollet dal canto suo ha fatto in modo che il film potesse crescere da solo, che la creazione risultasse una copia a 35 mm di un originale che si identifica con il creatore. **Tu imagines Robinson** è dunque la storia di un attore, Tobias Engel, che ha la sventura di cadere dentro un film che non si interessa che a se stesso, alla propria durata, al proprio

sviluppo, alla qualità dei propri colori e alla propria luce. Tuttavia questo film approfitta del fatto che un attore è precipitato al suo interno e comincia a parlargli. Tutto il commento rivolto a Tobias Engel, assegnandogli un **tu** che si conserva anche nel titolo, sottintende un **io** che non riguarda certo Pollet, né Tobias Engel, né l'isola misteriosa. Quest'io onnipotente è il film stesso. Esso parla a Tobias e gli dà delle indicazioni, gli dice ciò che deve fare, e se gli fa fare cose ridicole è proprio in vista di ridicolizzare questo suo rivale nella attenzione dello spettatore. Gli suggerisce cosa deve pensare, cosa deve immaginare, gli fornisce delle giustificazioni, tutte contraddittorie tra loro, per spiegargli la sua presenza nell'isola e intanto guadagnare tempo. Quando Tobias sembra non farsi più incantare dalle sue parole gli inventa un passato, una donna, un amore; fa di tutto perché Tobias non lo abbandoni e contemporaneamente non contrasti l'andamento che il film si è prescelto.
Tu imagines Robinson procura a Tobias delle visioni, popola l'isola di spettri, di musiche, di rumori e della presenza di Maria, una donna che Tobias crede di avere conosciuto e di amare.
L'attore tenta di resistere, ma vanamente: non è più nella realtà, è dentro un film dove le cose vere e le cose false, le cose vissute e le cose immaginate hanno tutte il medesimo illusorio spessore. Il tempo dell'immaginario, che al cinema fonda l'illusione del reale, è qui un'illusione perduta, sostituita dal tempo della realtà che fonda l'immaginario per illudere Tobias.
Tobias non è dentro un décor, ne è una parte, così che le immagini raggiungono una loro misteriosa omogeneità e reclamano la stessa attenzione in ogni loro punto, nella parte superiore dove ci sono le nuvole o l'azzurro del cielo, come nella parte inferiore, dove l'uomo, il mare, la sabbia, i polpi essicati al sole fanno parte dello stesso quadro. Che tutto questo sia soltanto una finzione escogitata da Pollet non rende l'avvenimento meno inquietante. Siamo obbligati comunque a non accordare al film la caratteristica di essere la riproduzione di qualcosa, e di vedere nel suo soggetto l'autobiografia di un film che si limita ad esibirsi. Non essendoci nessuna narrazione immaginaria, nessun intrigo fantastico, nessun personaggio che si muove al suo interno niente viene dissimulato. Il tempo del film che scorre, la sua durata reale di successione di piani, di rumori e di colori assume su di sé ogni responsabilità. Questa responsabilità della sua forma priva definitivamente Tobias di ogni considerazione e la solitudine dell'attore perde d'importanza di fronte alla solitudine, più essenziale e commovente, del film stesso. Dal momento in cui non ci é concesso interessarci ad altro che al film che esibisce la sua durata e la sua forma, Tobias, già privato della parola e della memoria, viene abbandonato al suo destino. Nel suo non contare più niente per la nostra attenzione ritrova una certa libertà, e il film gli permette di fuggire, di abbandonarlo.



RECENSIONI



Film

Prigionieri del passato

Da qualsiasi distanza lo si guardi, **Il mucchio selvaggio** di Sam Peckinpah è un film che fa male agli occhi. E' questo l'effetto di una punizione decisamente salutare che colpisce chi, gli occhi, li ha chiusi davanti al presente e gli dà mille modi di rendersi conto del motivo per cui viene punito. Per essere precisi, questa lontana possibilità di redenzione, implicita nella conoscenza della propria colpa, è offerta a una parte soltanto dei colpevoli e cioè a noi, spettatori del film (gli altri sono i personaggi).
E, prima di ottenerla, dobbiamo attraversare un calvario di sbilanciamenti e di cadute che ci fanno perdere ogni presunzione di indipendenza nei confronti del film, predisponendoci a ricevere da esso e per via di sbilanciamenti simili a quelli menzionati, un poco di lucidità. Non molta, a dire il vero, ma l'avvicinarsi del film alla struttura "didattica" che ho semplicisticamente cercato di evocare è già un notevole motivo di interesse.

L'ordine degli sbilanciamenti, attraverso i quali questa struttura, sia pur parzialmente, si verifica, non corrisponde a quello in cui essi si succedono nel film, per cui nel descriverli seguirò il primo ordine, in modo che, siccome esso è in una qual misura avulso dalla trama, il lettore possa agevolmente cambiarlo a suo piacimento e soprattutto arricchirlo di materiale non fornito dal film.
Il primo sbilanciamento arriva quando tre corpi stanno per entrare in collisione: noi abbiamo buone ragioni per pensare che questo scontro sia inevitabile e per immaginarlo tremendo; il tempo dell'attesa sta per terminare, così per paura e, forse, per desiderio di provarne sempre di più, chiudiamo gli occhi e ci nascondiamo nel centro di quello, fra questi corpi, la cui ignoranza dello imminente scontro ha un'espressione violenta, aggressiva al punto che ci fa perdere sempre più il nostro equilibrio, rischiando quasi di travolgerci (il corteo della lega per la moralità che canta "Shall we gather at the river", missato nella versione italiana a un volu-

me assai più basso di quello della versione originale). Appena rialzati ci troviamo sul tetto di una casa e, allo spaesamento di chi scopre i suoi occhi divenuti d'un colpo grandissimi, si unisce, fin dal primo istante, la sorpresa che proviamo nell'accorgerci che i nostri timori sono stati confermati e nello stesso tempo superati. Infatti la collisione comincia proprio con un urto violento e questo inizio ha uno svolgersi che se è logico per quanto riguarda il comportamento di ciascuno dei corpi, resta imprevedibile perché avviene in un attimo e per la sua dinamica interna: una particella di A, lanciata contro B, lo scarica senza raggiungerlo, essa carica invece C che a sua volta scarica la particella e carica A: A e C cercano di scaricarsi a vicenda in mezzo alle particelle scariche di B; e tutto questo senza tener conto di quanto può sorprenderci (e deprimerci) vedere che un uomo, come proiettile, vale molto meno di un po' di piombo.

Nella scena del ponte minato, poi, i meccanismi della suspense assumono un'importanza quasi nulla per quel che concerne la struttura che ha da provocare il nostro sbilanciamento. La sorpresa, infatti, piuttosto che essere quella, invero modesta, cui conducono le attese create in noi dall'intrigo (il ponte salta in aria mentre gli inseguitori dei protagonisti ci sono capitati sopra all'ultimo momento) è invece contenuta nella visione del compiersi della prevedibile (ma immediata) conseguenza del suddetto evento. Un ponte di legno, segno del rassicurante paesaggio della civiltà che ha dominato la natura, si squarcia in un attimo e diversi corpi, umani e animali, precipitano in una vertiginosa caduta attraverso l'aria e l'acqua (e la luce) per poter poi ricongiungersi, bagnati e infreddoliti, alla terra di notte. L'intero compiersi della caduta è ripreso in un'unica inquadratura e al rallentatore, in modo che la presenza simultanea e costante dei corpi protagonisti e degli elementi antagonisti, il non mutare del nostro punto di osservazione, l'antinaturalistica lunghezza con cui la vediamo accadere, ci stimolano a immaginare cosa si provi a compiere una caduta del genere ma senza farci perdere la viva coscienza della sua singolarità (cioè della presenza dei suddetti elementi attraverso i quali e nei quali avviene). Ed è per mezzo di questa coscienza che si costruisce una delle principali componenti della vertigine, cioè della nostra caduta: lo smarrimento, che consegue dal rivelarsi, ancora una volta, i nostri occhi troppo grandi, giacché ci costringono a guardare una realtà (di misteriose leggi fisiche da cui dipendiamo), che vorremmo non riconoscere e che invece riconosciamo tutti benissimo. Ma è il tempo e non lo spazio ad essere il generatore delle più vertiginose aperture d'occhi in questo film. Ed esso possiede questo potere fin dalle sue più brevi rappresentazioni. L'agente delle ferrovie dice a Deke Thornton (R. Ryan): ''O uccidi Pike Bishop (W. Holden) o torni al panitenziario''. Dopo un po' da un p.p. di Deke si passa, in dissolvenza incrociata, all'immagine dello stesso, frustato a sangue nel penitenziario. Nella misura in cui questa immagine non è un'informazione indispensabile per capire la frase dell'agente, il salto nel tempo che siamo costretti a compiere non è l'inizio di un eccitante soggiorno nel paese delle curiosità soddisfatte, bensì una violenta frustrazione del nostro crederci nella posizione ideale per vedere e sentire quanto basta alla nostra conoscenza, operato attraverso la messa in crisi del potere evocativo che le parole dei personaggi esercitano nei nostri confronti. Ma l'immagine che precede il flash-back e anche quella che lo segue lo gravano di un ruolo esplicativo nei confronti della scelta che Deke compirà, ruolo che se da un lato serve a non farci avvertire l'artificio (del salto nel tempo) dall'altro diminuisce le attitudini ''frustranti'' di questo artificio. Più interessante è il secondo approfondimento dei poteri del flash-back breve. Il vecchio Sykes è contento perché Pike gli ha detto che suo nipote è stato coraggioso prima di morire:

un flash-back ci ripropone, dilatandolo attraverso la scelta della frase pronunciata dal giovane e la ripetizione di questa, un momento della nostra passata conoscenza di questo personaggio, momento che dialetticamente si oppone alle affermazioni precedentemente udite su di lui ma non per negarne la veridicità, analogamente in questo all'altro flash-back breve, bensì per confermarla, mostrando però nello stesso tempo che il sistema di valori su cui esso è fondato non è l'unico esistente. In questo modo una caduta momentanea nel passato, introdotta non meccanicamente, ma come presumibile viaggio al paese dei rimpianti, si trasforma in una, ben più vertiginosa, nell'universo della soggettività, che rivela, sia pur per un attimo, quanto parziale e limitata è la posizione da cui guardiamo (dobbiamo guardare) il film e, contemporaneamente, ci fa dubitare dei poteri delle nostre facoltà percettive. Ma solo nei flash-back più lunghi il nostro sbilanciamento comincia a conseguire da quello che è il motivo dominante del film e cioè della dolorosa coscienza del farsi del passato. Innanzitutto Peckinpah tiene conto del processo per cui il passato dei personaggi, nel momento in cui viene rappresentato, diventa presente al nostro sguardo e noi tendiamo sempre più fortemente a viverlo come se si trattasse del presente dei personaggi; infatti gli sbilanciamenti, la vertigine, saranno qui provocati dalla struttura interna e in parte autonoma del flash-back. Attendiamo un evento, la frase di un personaggio cerca di contraddire la nostra attesa, e la sua ripetizione, che non sappiamo ricondurre a una causa naturalisticamente spiegabile, crea uno iato tra la colonna visiva, che procede con un tempo reale, e quella sonora che tende a chiudere in sè, anticipandola, la visiva e a darci l'impressione che il tempo si sia arrestato su quella frase. Prigionieri di questa apparente vittoria sul tempo ne saremo liberati da un aprirsi di porta su un poliziotto che spara, col braccio teso (1), verso di noi, risvegliandoci e segnando, lo sapremo un attimo dopo, un mutamento nei caratteri di una situazione che improvvisamente assume quelli che la definiscono nel presente del racconto (Pike libero, Deke arrestato). Così, la dissolvenza incrociata che ci riporta al p.p. di Pike, nel presente, ci fa intendere quanto lungo è il tempo che separa il flash-back da questo p.p., poiché non lo maschera con qualche mutamento di situazione che porrebbe il flash-back come passato sì rispetto al tempo dell'azione ma non rispetto all'azione (questa infatti non ci colpirebbe per la continuità evidente con i fatti rappresentati nel flash-back, ma per qualcosa di diverso, di nuovo, di autonomo quasi dal flash-back). La soluzione adottata da Peckinpah invece fa sì che, se prima non avevamo il tempo di capire cosa stava succedendo, e la situazione era già cambiata, ora, appena comprendiamo come è cambiata, ci accorgiamo che è passato molto tempo durante il quale non è successo nulla atto a cambiarla di nuovo. Conseguentemente, bastano pochi secondi a farci avvertire tutto il peso dell'assenza di una condizione che è mutata da tempo e irrimediabilmente e a farci capire che anche il personaggio in p.p. sta avvertendo questo peso. E allora cominciamo a renderci con-

(1) Questo gesto, che viene ripetuto circa sette volte nel film di Peckinpah, data la forza plastica che può assumere è particolarmente indicato per illustrare il momento della separazione di un personaggio col suo passato o con il presente. Non a caso è con questo gesto che il tenente Tyreen (R. Harris) di **Sierra Charriba** uccide un uomo già caduto nel passato dell'azione (il disertore interpretato da Warren Oates, che, fatto cadere da cavallo, ora striscia per terra e la m.d.p. lo riprende dalla sua altezza, ma non hawksianamente, bensì, per mostrarci che si tratta di un'altezza inferiore a quella degli stivali degli ufficiali, chiudendolo in inquadrature in cui si vede solo lui, a terra, e questi stivali) e con ciò si staccava in parte dal proprio passato. E poi era dopo aver puntato la pistola col braccio teso in direzione prossima all'obiettivo della m.d.p., che Marnie uccideva il proprio cavallo...

to del fatto che chiudere gli occhi per negare il presente come fa (e ci fa fare) Pike, serve solo a farci sorprendere dallo scorrere modificatore del tempo impreparati, fuori dalla realtà. Nell'altro flash-back "lungo" la colpa del personaggio (che è sempre Pike) non è mostrata, più o meno chiaramente, attraverso il comportamento bensì enunciata in mezzo a diverse altre cose, dal personaggio fuori-campo, che racconta il suo passato. E nonostante la previa conoscenza che abbiamo degli effetti di questa colpa, ne potremo vivere la dolcezza di fuga, sempre meno consapevole, della realtà (guardando la donna svestita che si avvicina a Pike) e poi lo sconvolgimento delle conseguenze (l'uomo che apre la porta e spara col braccio teso appare soltanto riflesso in uno specchio posto in penombra in modo da non permetterci di vedere da dove proviene questa immagine dai contorni oscuri, inattesa portatrice di morte).

Ma l'originalità, rispetto al flash-back precedentemente descritto sta tutta in questa sfida, lanciata alla prevedibilità degli eventi, per mezzo della loro illustrazione. Tra le differenze invece, che non vale la pena di ricordare tutte, poiché sono a scapito di questo secondo flash-back, c'è quella che lo pone passato rispetto al tempo dell'azione ma quasi autonomo rispetto a quest'ultima. Assai più interessanti, per il discorso sulle "punizioni", sono le nostre cadute non nel passato del tempo dell'azione, ma in quello, non cronologico, relativo al viaggio del mucchio selvaggio, il passato cioè dell'azione. A farci compiere queste cadute sono quelle eseguite dai personaggi per motivi che ci verranno gradualmente chiariti. La prima volta si tratta del vecchio Sykes che i compagni abbandonano per poter continuare il loro movimento, cioè la fuga. Quando la loro decisione è stata attuata, e noi quindi sappiamo già che Sykes è condannato all'isolamento (che probabilmente significa la morte), siamo costretti ad avvicinarci a lui con un zoom in avanti, che tende a farci dimenticare questo suo isolamento, attraendoci irresistibilmente verso un volto che, ce ne convinciamo sempre meglio, non ha più nulla su cui informarci se non la sua paura, causata dal suddetto isolamento, al quale siamo dunque rimandati. Così Peckinpah, anziché operare un movimento puramente descrittivo, come sarebbe stato, per esempio, un zoom all'indietro, dal volto spaurito di Sykes al suo isolamento, causa di questa paura, ci informa subito di questo isolamento, attraverso le parole e le azioni degli altri personaggi, poi completa visivamente questa informazione mostrandoci Sykes, in campo lungo, e nello stesso tempo, ci fa cadere nel vuoto nel modo che ho descritto. Egli ci fa cioè sentire la paurosa inutilità di ogni movimento di Sykes (contraddetto da un isolamento da cui egli, presumibilmente, non può più liberarsi), attraverso l'inutilità del movimento del nostro occhio che mano a mano che fugge da un dato, ne trova sempre più evidente conferma, o meglio ancora, trattandosi di uno zoom in avanti, più cerchiamo di chiudere gli occhi e più il ricordo della precedente visione si delinea con evidenza davanti a questi, opponendosi con pieno successo al nostro tentato movimento. La seconda caduta di tale tipo, la compiamo guardando il giovane fuorilegge rimasto nella banca che, senza saperlo, attende la morte: dal suo comportamento emerge chiaramente il motivo per cui egli perirà.

Infatti, l'avvicinarsi della morte è causato dal suo crescente rinchiudersi nell'universo del giuoco che lo allontana sempre di più dal presente e lo fa cadere, infine, dall'isolamento alla morte, la quale non è, almeno in questo contesto, che la forma definitiva dell'isolamento. Siccome l'avvicinarsi che ho descritto avviene in due tempi, abbiamo modo di comprenderne la causa, al punto che, quando il personaggio sta per morire, il fatto è talmente prevedibile e la sua causa già nota, che Peckinpah, ritenendo pri-

vo di emozioni il nostro semplice guardare il compiersi di questo squallido evento, introduce il motivo grottesco dell'uccisione dei due uomini fuori della finestra, per poi riportarci con maggior asprezza alla realtà dell'agente ferroviario che finisce il fuoco rilegge a furiosi colpi di pistola. Ma questa nota risulta sviante rispetto alla linea dei nostri sbilanciamenti che quasi sempre conseguono da quelli dei personaggi, in modo che noi possiamo prendere coscienza delle cause almeno dei loro, cioè di colpe che noi abbiamo condiviso sia pur in diversa misura (cioè chiudendo gli occhi). Il caso poi di Angel approfondisce ulteriormente la possibilità di equilibrare la nostra coscienza della colpa del personaggio con la nostra vertigine, conseguente al condividere colpa e conseguenza, senza che l'una esperienza abbia ad annullare l'altra o viceversa. Dapprima Angel è tentato di opporsi al ritmo evolutivo del presente e Pike col solito gesto del braccio teso (con l'indice puntato, questa volta) lo esorta a prendere coscienza del presente. Ma Angel non se ne fa nulla. Incontra Teresa e entrambi in p.p.p. si guardano e sono attratti dall'immagine del loro passato, cioè dai volti l'uno dell'altro, come da uno specchio: ma solo Teresa, dopo un lungo e doloroso contrarsi del suo viso (visto sempre in p.p.p.) riesce a vincere questa attrazione con una risata che le permette di tuffarsi nel presente (vale a dire, tra le braccia di Mapache). Il distacco proprio dell'umorismo è cosa importante qui per sopravvivere: grazie a questa dote, che Pike possiede in misura maggiore degli altri, i componenti il mucchio selvaggio riescono, dopo la rapina alla banca, ad evitare una lotta intestina e a continuare il loro movimento, offrendoci una dimostrazione di lucidità, tanto appariscente, negli effetti, quanto misteriosa, nelle motivazioni; e questo grazie soprattutto a Pike, che si unisce alle risate di chi sta beffeggiando un momento del suo passato. Ma Angel non conosce l'ironia e posto nella medesima situazione tende il braccio in avanti, lungo quasi tutto lo spazio che lo separa dalla macchina da presa, e spara, gridando un giudizio che assume come parametro una condizione ormai trascorsa; il suo gesto è dunque un rifiuto violento del presente (tempo in cui bene o male le situazioni sono cambiate), un precipitare nel passato mostrato in modo da rendere anche la spontaneità della reazione.

Noi in parte vivremo, condividendola con una soggettiva, la caduta di Angel da cavallo, comprendendone poi la natura di caduta, appunto nel passato, nel momento in cui il rappresentante il mucchio selvaggio (del gruppo cioè che creandosi continuamente un passato incarna se non l'evoluzione almeno il movimento) Dutch (E. Borgnine) non raccoglie il suo sguardo e l'abbandona al vertice di un'amplissima panoramica circolare, aperta su minacciose risate di derisione a cui Angel, questa volta, non ha più l'opportunità di unirsi; noi sappiamo perché (dato che abbiamo visto e in parte vissuto tutti gli stacchi di Angel dal presente) e la coscienza della colpa rende più dolorosa la punizione, poiché la sappiamo logica e irrevocabile: essa consiste infatti nell'isolamento, nell'immobilità, nella passività più disperata, in una vita ridotta ormai al solo livello vegetale, in cui non è neppur dato alla sofferenza di manifestarsi (cfr. la scena in cui Angel è trascinato dall'auto di Mapache, non da un cavallo, come spesso accade nei western, ma dal simbolo di quel presente che Angel credeva di poter rifiutare).

Gli altri componenti del mucchio selvaggio, e Pike in particolare sono invece più capaci di comportarsi da vivi, distaccandosi dal passato e proseguendo il loro movimento anche se la tentazione di guardare indietro è forte. Essi ridono del colpo mancato, praticano l'eutanasia con la stessa facilità con cui ucciderebbero dei cavalli, non perdono tempo a seppellire il compagno morto e ne abbandonano un altro alla mercé degli inseguitori, per aver

più possibilità di riuscire nella loro fuga (è sempre Pike a decidere); poi, quando si tratta di lasciare Angel, che è già il passato, dietro all'auto di Mapache, anche Pike ha più di un momento di incertezza ed è Mapache che almeno in parte compie la scelta al posto suo, facendo ripartire l'auto. Nel momento seguente all'uccisione di Mapache, in cui il mucchio selvaggio può dominare la situazione militarmente, Pike sceglie il rifiuto del presente, e punta la pistola (tendendo il braccio, naturalmente) in un modo più lento e solenne del solito e uccide il personaggio che incarna quel che il mucchio selvaggio (e in particolare Pike stesso) sarebbe potuto diventare, se avesse accettato il presente (il consigliere tedesco di Mapache, il quale indossa, solo in questa scena, una divisa da alto ufficiale messicano, che meglio indica la sua integrazione nelle forze del presente); Pike, ripete dunque il gesto di Angel: spara nello specchio, in cui non vuole né sa riconoscersi, ma il suo è un rifiuto volontario e dunque assai più tragico e inquietante. La punizione, la caduta cioè nell'isolamento, nella staticità, nel passato, è lenta a venire. Fra la colpa che l'ha provocata e il suo compimento si interpone un periodo di tempo in cui il mucchio selvaggio tenta di cancellare tutte le immagini del presente, per continuare a muoversi, non perdere l'equilibrio, non precipitare nella staticità, nel passato dell'azione. Ma il solito gesto del braccio teso, che questa volta assume una forza drammatica particolare poiché il personaggio che spara e quello che viene colpito (in questo caso alla schiena) sono entrambi inquadrati frontalmente, senza farci cambiare prospettiva per tutta la durata dell'evento, illustrerà l'inizio della caduta di Pike in tutta la sua improvvisa e inarrestabile brutalità, come è imprevedibile e brutale il comportamento del personaggio che gliela fa compiere: la prostituta con l'abito giallo. E poi il bambino che sparando fa terminare per sempre la caduta e l'immagine della mano di Pike morto, ancora legata alla mitragliatrice, alludono al perché della caduta facendola consistere nel rifiuto dell'evoluzione. Ma come rimando alla colpa è poco chiaro. Quel che è certo è il definitivo appartenere del mucchio selvaggio al passato dell'azione: essa dipende ora da un bambino, che da portaordini è appena diventato soldato, uscendo dal mito di Mapache, grande generale, e dalla sua infanzia, forse; crescendo, in un altro film, non avrà neppure il tempo di viverli da solo i propri miti, come fanno, tutto sommato, Angel e Pike, e ripeterà più squallidamente i loro stessi sbagli, sempre per amore della nostra lucidità. Una lucidità che consiste nel farci capire quanto doloroso sia staccarsi dal proprio passato, anche quando ciò è obiettivamente necessario; essa consiste invece meno nel dire perché questa separazione è necessaria. Ma Peckinpah ci si prova con la forza dell'evidenza (col meccanismo cioè delle punizioni) e cercando di offrire una motivazione del movimento dei personaggi, non legata alle situazioni contingenti in cui essi si trovano.

Per questo egli tenta di mettere in scena l'utopia. Nella scena al villaggio messicano, che si svolge in quella luce così diversa dal resto del film, il ritorno all'infanzia non è rivelato soltanto da un richiamo verbale o dal fatto che incalliti fuorilegge si mettano a giocare, appunto, come bambini, ma dalla distruzione volontaria di un rapporto gerarchico, indispensabile durante l'azione (cfr. il rimontare a cavallo di Pike, nella scena della duna), divenuta, dunque, tempo passato. Il gesto del braccio di Pike, che lascia la sua donna al compagno, è infatti ben diverso da quello del superiore che all'occasione sa trasformarsi in un padre comprensivo (come il maggiore Dundee che ordina al giovane sergente di baciare la sua ragazza prima della partenza dal villaggio liberato in **Sierra Charriba**); esso manifesta piuttosto una tendenza ad abbandonarsi a un'atmosfera di oblio che è innanzitutto oblio

della dimensione temporale dell'esistenza, nella ricerca di un rapporto di armonia con le cose e con la natura. Questa non è più qualcosa da conoscere per poi utilizzare nella lotta e neppure lo sfondo delle azioni dei personaggi, bensì qualcosa che dà loro ombra, e li copre, al punto da assumere, nell'economia dell'inquadratura, una rilevanza eguale a quella del comportamento dei personaggi. E poi il giuoco, anche se non serve ancora a nulla, come ci è fatto capire in diversi momenti di cui ho già parlato, esercita lo stesso un fascino non indifferente, nel suo essere, in potenza, sinonimo di distruzione e liberazione. E' questa una potenzialità che non scopriamo tanto nel finale tiro al bersaglio (che ha, come ho detto, la precisa finalità di farci sognare, cioè, chiudere gli occhi) o nella presenza in tutto il film di bambini che compiono giochi crudelissimi e innnocenti, in autonomia da una vicenda (quella del mucchio selvaggio) prima assunta nei suoi aspetti più lucidi, come modello di un giuoco, poi fatta terminare, nel finale, misteriosamente, forse per la continuazione di questo gioco, nella realtà di un'azione non più simulata. Il momento più chiaramente liberatorio, infatti, resta probabilmente la sequenza in cui la mitragliatrice, cioè un oggetto, si rivolta contro quelli che la dirigono e inizia a sparare una raffica di distruzione ampia 360 gradi che noi, grazie al rallentatore, possiamo gustare, per un tempo maggiore di quello della sua durata reale.

La liberazione, poi, potrebbe avere il volto di un erotismo più consueto: affogarsi in una botte di vino e giuocare (2) con due prostitute decisamente poco belle è un modo più saggio di vivere di chi invece combatte il presente. Ma finché questi lo fa cercando di costruirsi una maschera (come il tenente Tyreen - Richard Harris in **Sierra Charriba**) o chiudendo la figlia in casa, cioè fuori dal presente, negandole così la possibilità di fare degli sbagli (come il padre di Elsa in **Sfida nell'Alta Sierra** e quello di Melissa nel telefilm **I due vagabondi** - The loosers) Peckinpah non ha esitazioni nel mostrarci il suo isolamento. Quando però rifiutare il presente comporta un'affermazione etica, sia pur priva di qualsiasi prospettiva futura, allora Peckinpah non sa nascondere la sua ammirazione per il bel gesto. All'inizio de **La morte cavalca a Rio Bravo** Brian Keith merita di venir ripreso dal basso stagliato contro il cielo, in piano medio, per essersi rifiutato di scoprire il capo in una chiesa-saloon in cui si mascherano i dipinti di nudi e le beghine, sedute accanto alla prostituta che ha portato il figlioletto alla funzione, cambiano posto; chiesa-saloon che resta però il luogo aureo dell'America del futuro, della società che comunque sta sorgendo. Alla fine de **Il mucchio selvaggio**, i personaggi senza passato, che agiscono solo per il loro interesse personale, muoiono fuori campo, mentre Deke che si era rifiutato di staccarsi dal passato (non uccidendo il vecchio amico, quando ne aveva l'opportunità, durante la prima sparatoria) ora riesce quasi a riviverlo compiendo allo stesso tempo una scelta "morale" (Deke, infatti, si unirà oltre che a un membro redivivo del mucchio selvaggio, Sykes, anche ai peones che rappresentano con la loro lotta sociale una alternativa etica, nel presente, al comportamento di Mapache). Ma torniamo alla botte. Usciti di qui ubriachi i fuorilegge entrano in un bagno turco: uno di essi presenta agli altri una prostituta come sua fidanzata. Ecco una di quelle situazioni che piacerebbero tanto a Blake Edwards. Ma Peckinpah non crede nella droga; non conosce il fa-

(2) Nella versione originale, questa scena aveva un finale, tagliato poi dalla produzione, in cui i fratelli Gorch proprio giuocavano con i grossi seni di una delle ragazze (cfr. per una descrizione più dettagliata Sight and Sound - Autunno 1969).

scino del perdersi per poi ritrovare se stessi, cosa che accade per esempio al capitano Cash di **Papà, ma che cosa hai fatto in guerra?** (grazie a Giovanna Ralli e al vino); il suo moralismo lo conduce a pronunciare un giudizio immediato sul personaggio, positivo, nei casi che ho appena ricordato, negativo, se egli si perde in atti apparentemente gratuiti, privi di un qualche evidente contenuto morale. Nel caso della scena in questione le azioni rappresentate acquistano una crescente sgradevolezza: i giuochi nella botte li vediamo per lo più dall'alto, e l'ingresso tra i vapori del bagno turco è l'ingresso nell'inferno a cui è destinato chi ha smarrito la propria identità (cfr. la risata di derisione che risponde alla frase di Tector Gorch). Ma, a parte una qual tendenza, comune col peggior Fellini, e opposta, poniamo a quella di un film come **Ringo, il mercenario della morte** di Corman, la quale consiste nel credere che il peccato, una volta rappresentato come ripugnante, denunci da solo la propria natura di male morale (e non soltanto la propria ripugnanza), quel che più negativamente mi colpisce è il frequente coincidere dell'affermazione della propria identità con quella del proprio passato, coincidere che viene rappresentato come un momento dinamico, di purificazione e di riscatto. Nel finale di **Sfida nell'Alta Sierra** i due protagonisti avanzano fianco a fianco, nella stessa inquadratura, ripresi dal basso in piano americano, con un carrello all'indietro, mentre i fratelli Hammond venivano ripresi singolarmente, con carrelli in avanti, in soggettiva dei protagonisti; solo questi dunque si muovevano, uniti come nel passato, contro i loro avversari, già dispersi e condannati; è evidente l'analogia con la marcia del mucchio selvaggio, prima dell'uccisione di Mapache. In questi momenti Peckinpah, mancando di motivazioni per il movimento dei personaggi, crede opportuno prendere a prestito le loro anche se non reggono, mentendo a noi e a se stesso. Lo fa soprattutto perché ha in odio l'immobilità di chi chiude gli occhi sotto qualsiasi forma si manifesti: per questo Elsa in **Sfida nell'Alta Sierra** deve fuggire, sia dal padre che dal marito. Si capisce allora che la ragione dell'incompiutezza della struttura che prima ho cercato di illustrare risiede nel fatto che **Il mucchio selvaggio** contiene, se non molti film, almeno diverse proposte di film, espressioni di altrettanti aspetti della personalità di un regista a cui è stata negata la libertà di manifestarli per ben otto anni. Tra questi troviamo la riflessione sul distacco di ciascuno dal proprio passato, e la pur sporadica esaltazione del contrario di questo distacco, cioè ad esempio la storia d'amore fra Pike e Deke con la presenza finale di una morte purificatrice che unisce i due amanti, anche nella nostra nostalgia; un moralismo violento, contro ogni mancanza di idealità e poi l'aderenza al pragmatismo dei personaggi del western, alla logica elementare dell'azione. Le reclute dell'esercito americano sono cavalieri maldestri e corrono meno veloci del mucchio selvaggio, ma gli sopravviveranno: ecco dove conducono le contraddizioni che ho schematicamente indicato; dall'onnipresente amore di Peckinpah per il movimento e dalla sua lucidità vien fuori la rappresentazione di un universo malato che cerca di vivere nel sogno dell'azione disinteressata, della fuga dal tempo, della fine del mondo, e ci coinvolge nella nostalgia di un tentativo non riuscito. Le diverse proposte di film, a cui ho accennato, si sovrappongono, dunque, si completano e si disturbano a vicenda. Ma come non vedo ragione di soffermarmi sulla presunzione di un ex-regista televisivo, che affiora ogni tanto (nella velleità per esempio di far rivivere la vacca di Goya, il cavallo di Dovjenko e il cane inquadratura-sintesi di Kurosawa, attraverso uno zoom all'indietro che neppure Lucio Fulci gli può invidiare) così non v'è motivo per cui io parli più a lungo delle proposte di film che per il momento non mi interessano. Meglio allora ripensare alla possibilità di filmare il passato nel suo farsi. Quando gli uomini del colonnello Thursday lasciavano Fort Apache: per andare incontro a una intuibile sorte, la commozione nasceva dalla conoscenza di quel che stavano abbandonando. Quando il mucchio selvaggio lascia il villaggio messicano, quel che conta di più, per il nostro dolore, è l'avere il tempo limitato di un carrello breve (nelle soggettive dei cavalieri) o di una panoramica ad angolo retto (nelle soggettive dei contadini) per poter guardare nel volto persone di cui non si sa quasi nulla e che probabilmente sarebbe stato interessante conoscere. Solo a questo punto cominciamo a capire perché è bene non chiudere gli occhi. L'idea della morte, infatti, ha coinvolto ormai la quotidiana esperienza del nostro sguardo che starà a noi rendere meno pigro.

ORESTE DE FORNARI

THE WILD BUNCH (Il mucchio selvaggio); *r.*: Sam Peckinpah; *sc.*: Walon Green e Peckinpah da un soggetto di Green e Roy Sickner; *f.*: Lucien Ballard (technicolor)); *scg.*: Edward Carrere; *mo.*: Louis Lombardo; *m.*: Jerry Fielding; *int.*: William Holden (*Picke*), Ernest Borgnine (*Dutch*), Robert Ryan (*Thorton*), Edmond O'Brien (*Sykes*), Warren Oates (*Lyle Gorcha*), Ben Johnson (*Tector Gorch*), Jaime Sanchez (*Angel*), Emilio Fernandez (*Mapache*), Strothern Martin (*Coffer*), L.Q. Jones (*T.C.*), Albert Dekker (*Harrigan*), Bo Hopkins (*Crazy Lee*); *pr. e d.*: Warner Bros-Seven Arts; *o.*: USA 1968; *du.*: 138'.

La finzione pervertita

« ... Sont autant de chemins à ma tristesse offerts
Pour sortir de la vie et descendre aux Enfers ».
Saint-Amant, « Visions »

Non c'è dubbio che **La Vergogna** ci parli di una guerra, e dei suoi attributi: ma questa non sarà decifrabile, se non ricorreremo, come spettatori, a metafore interne al nostro voyeurismo, e se non riconosceremo all'acqua su cui galleggiano i cadaveri dei soldati il beneficio che Dio concesse al mar Rosso. Ma che sia un'impresa disperata ci è svelato dalla perdizione di Jan e dalla rassegnazione di Eva: Eva si desta dall'ultimo sonno, su cui nulla ha potuto la doppiezza della memoria. Un sogno svelato è anche il primo risveglio: la visione di un fondo marino e il ritorno alla superficie possono essere le certezze occasionali di un'esperienza tramandata attraverso il racconto, consegnata alla memoria attraverso i meccanismi della sua identità. Ma è inevitabile (1) che sorgano domande su quell'esperienza, che non ci si accontenti di una tranquilla emersione: compito che tocca non solo a Mosè o ai suoi compagni, ma a tutti gli uomini di fede. Allora la metafora genererà un sospetto: la finzione e l'inspiegabile, i doppi sostitutivi della realtà, ma non per questo falsi, ci costringono nello spazio più incerto della finzione dichiarata; terreno tuttavia non così malsicuro da non consentire certezze: in questo senso non esiste film più doppio, nei suoi esiti, di **Persona**. Perché la verità vi compare come esito non meno che la verosimiglianza, in quanto doppi autentici della finzione cinematografica, poli che contengono il fal-

(1) **La Vergogna** non è un film acquatico (semmai vi sono gli elementi primi: aria, acqua, terra e fuoco, la cui congiunzione è il conflitto permanente). La luce che sorge ripetutamente e l'acqua che la riflette si confermano una volta per tutte come le forme di un tempo della soppressione.

so come attributo. Al contrario **La Vergogna** contiene il falso come attributo dello spettatore: se l'inizio di **Persona** ci precipita nell'incubo, il risveglio rassicurante che apre **La Vergogna** ce ne distacca a distanza siderale. La finzione svelata si affida in **Persona** alle sottrazioni di cui la memoria perduta è capace, alla negazione del tempo della proiezione; ne **La Vergogna**, la memoria perduta è il tempo del sonno ritrovato, e la capacità del doppio assoluto. Così ci tramanda una progressiva perdita di memoria, perché l'identità di questa ci consente di includere l'inspiegabile in ciò che ha già forma, di accostare eventi regolati ciascuno da leggi diverse: memoria dell'immaginario e dei falsi risvegli, cui non è dato esibire il prender sonno e il risveglio. Ma se questa metafora infinita è entrata a far parte dell'esperienza, raramente ci ha svelato la sua natura perversa e la vergogna di questa scoperta.

Se ''ci inquieta tanto... Che Don Chisciotte sia lettore del 'Don Chisciotte' e Amleto spettatore di 'Amleto'...'' (2), non ci sgomenta di meno che Eva dica a Jan di aver sognato: la nostra conoscenza ne è egualmente impoverita, e viene sacrificata al dubbio, non meno che la realtà. I paragrafi de **La Vergogna** divengono quindi le appendici del nostro impoverimento, una memoria lascia il posto ad un'altra, qualche ricordo viene dimenticato. E prima di tutto viene eliminata la possibilità degli scambi e dell'indifferenza: Elisabeth ed Eva ci conducono in due differenti solitudini. Quella di Eva coinvolge l'ambiente e non a caso i tentativi di uscirne vengono frustrati: questo non ci consente più di dar credito con leggerezza al passato. Non abbiamo prove che ci sia stato un passato, neppure remoto: e i racconti dell'antiquario ci confermano che se c'è stato finisce con lui. Ma un altro passato viene contradetto, quello del film, nell'inversione dei ruoli tra Jan e Eva, l'unico che ci sia dato riconoscere. Di fatto i ruoli sono fissi, è solo uno scambio di funzioni: se questo segna la negazione del passato, ci conferma anche un dubbio. I ruoli sono inspiegabili, non meno che la guerra, o la configurazione delle parti in lotta.

E' chiaro che accettate queste funzioni elementari si potranno fornire innumerevoli spiegazioni su altrettanti fatti del film: ma che questo sia irrilevante lo sta a dimostrare la presenza di connotati irriducibili a correzioni o complicità critiche.

Se però l'inversione dei ruoli contraddice il passato, cui come spettatori siamo tenacemente attaccati, nondimeno ridefinisce il ruolo del passato nel presente: se la nostra credibilità va ad entrambi, nella loro scambiabilità assoluta, l'uno e l'altro divengono il mezzo del ricordo dimenticato. La perdita della memoria cancella l'indifferenza: Eva, non più come Alma, può sognare infinite volte, può essere Jan senza smettere di sognare, perchè non ha bisogno di riconoscersi nel sogno che le è già noto, e di cui ci restituisce un frammento. Se il film di Alma non vuole restituirci un'unità è perchè sarebbe fittizia. Il film di Eva invece regredisce volontariamente verso il disordine: se non vi compaiono i carboni e la pellicola, è perchè la regressione riguarda l'uso della macchina da presa. Allora prima di tutto è il cinema che si riorganizza, il carrello lascia il posto alla macchina a mano: Eva ci è più presente, nel 35 mm., di Daniel, ma non è meno sottoposta a mutamenti e spostamenti. Sapremo in seguito che il terrore di Jan e Eva è divenuto un'arma contro di loro. Allora Jakobi ci riconduce nel piano fisso della casa, in cui gli spostamenti e gli svuotamenti nel décor sempre uguale sono altri scambi, di una violenza più totale. I rapporti tra Eva e Jan, Eva e Jakobi, nella luce che ci ricorda l'inizio, sono indizi evidenti di uno scambio mostruoso: e il denaro che lega, occultato, è lo strumento di una sottrazione più vasta. Quella di

(2) Borges, ''Altre inquisizioni''.

Jakobi, che chiama la sua morte. E anche quella del figlio (il soldato trovato nella serra), un'addizione sbagliata. Generato nell'impotenza, perciò ritrovato, sottratto alle leggi della crescita spontanea, non è in grado di sostenere alcun viaggio, tantomeno quello che è appena iniziato. Il suo ritrovamento è simultaneo alla sua soppressione, con cui si sopprime la regolarità e l'identità di un infinito ricorrente. Così se è vero che il cinema è l'applicazione di uno spazio al tempo, **La Vergogna** è uno spazio soppresso dal tempo. Infatti la vergogna comincia col farsi strada dall'idea della fuga: se siamo avvertiti di un passato di Jan e Eva è perchè dal nostro (di Jan e Eva) presente emerga la provvisorietà del décor. E i tempi vengono accelerati e ritardati sempre in rapporto alla fuga: l'inattendibilità logica delle variazioni consente la progressiva soppressione del milieu. Come anche la soppressione di Jakobi, e poi quella del figlio, sono la prova di una generazione abortita e il riconoscimento di una ricchezza inattuale. Jan sopprimendo Jakobi si acquista il diritto su Eva di sopprimere il figlio che lei sta curando, perché il gioco delle sottrazioni (lo stesso che rompe l'incanto dell'inizio: Eva va a cercare Jan e lo trova in lacrime) riflette non microscopicamente il gioco del potere, di cui non ci è dato reggere (= conoscere) i fili. Se questo tuttavia non contraddice l'indifferenza nell'inversione dei ruoli è proprio perché non ci è dato conoscere (= causare; ambivalenza della realtà al cinema), né prevedere un incanto. Per noi Jan-Eva è anche la colpa, e la caduta: non a torto, ma difficile è assicurare le precedenze. L'incanto non è ripetibile, o meglio si ripete a nostra insaputa, e ci viene detto, innumerevoli volte. Ma ogni volta è il sogno che sogna se stesso: Amleto è spettatore di se stesso. Overro nella crisi del sonno il sogno si fa più profondo, e il sonno più agitato.

CARLO MARLETTI

La trilogia di Bergman

La legittimità di poter considerare **Persona-L'ora del lupo-La vergogna** come tre parti di un'opera unica sembra salvaguardata dal fatto che unico è il **piano tematico**, il **soggetto**, degli ultimi tre film del regista svedese.

Ha inizio con **Persona** e termina con **La vergogna** lo sconcertante tema della ricerca-della-identità, di una identità **possibile** per i vari protagonisti attraverso le relazioni e le dipendenze con (e da) gli altri, con (e da) la vita sociale. La **mediazione** tra gli **estremi** indicati da Bergman in **Persona** e ne **La vergogna** è rappresentata da **L'ora del lupo**, dove la ricerca della identità assume un significato paradossale, quasi magico-alchimistico; a differenza del primo film in cui ancora è presente una certa **indifferenza** tra realtà e fantasia, e dove c'è « una carica di angoscia personale quasi profanatrice » (Sontag); e a differenza dell'ultimo, dove la ricerca della identità acquista una tragica connotazione politico-morale della **dignità-nella-identità**-dell'individuo.

E' chiaro che questo **soggetto-tema** da noi indicato si ottiene per astrazione e generalizzazione dalla complessità di elementi (e delle ispirazioni) con-presenti nelle tre opere. Astrazione tanto su di un piano operativo (dell'analista), quanto su di un piano di sintesi semantiche (individuazione dei significati **globali** trasmessi dalla ''lingua'' dell'autore).

Se è vero che « l'argomento di ogni opera è la sua più larga unità

semantica » (Mukarovsky), è anche vero che una chiave di lettura omogenea dei tre film può essere data dal rinvenimento di una caratterizzazione semantica a larghi campi sintagmatici e lessicali delle intenzionalità espressive dell'autore.
E' cioè possibile esaminare i tre film sul piano di questa ricerca metafisico-simbolica (da parte dei protagonisti) della **propria indissolubile identità/identicità** scalfite dal corrosivo **commercio** con il mondo e con le cose.
Il c o m m e r c i o con il m o n d o e con le c o s e: l'attrice, Elizabeth, in **Persona**, raggiunge la propria **espressione del rifiuto** di tale **commercio** che l'ha inevitabilmente portata ad un rapporto falso, **artificioso**, con gli altri. Il rapporto esemplificato dalla p e r s o n a dell'attore (cioè, la sua **maschera**) con cui egli entra in relazione unidimensionale ma plurima con il mondo, e che infine conduce al regredire della personalità, al trasgredimento della identità (ma quale, in fondo?) corrosa, frantumata da tante **in**-p e r s o n-**ificazioni di sè** a livello non solo professionale ma anche **eidetico**.
Così la nuova **persona**, la nuova maschera (di una malattia questa volta — o almeno quella che **gli altri** considerano tale), il **mutismo**, dovrebbe invece rivelare **la ricerca difficile** della propria essenza.
Ricerca che finirà poi per coinvolgere colei che ha in cura l'attrice, Alma (l'**anima**), la quale verrà così dominata dalla personalità dell'attrice tanto da smarrire **se stessa** per assumere l'identità dell'**altra**. La parte finale del film ci fa assistere ad una osmosi delle **due-in-dividualità** che ha qualcosa di mostruoso, di osceno, ma anche di sacrale. Susan Sontag ci avvisa che, comunque, non tutti gli avvenimenti narrati dal film vanno necessariamente **visti** (percepiti) e interpretati come **reali** in senso oggettivo-verificabile sulla scorta degli schemi della sensazione comune e dell'esperienza; molti di essi **accadono**, ma soltanto da una angolazione della realtà **manifestata**: accadono **a** (per) Alma, turbata dal contatto con Elizabeth. Fino al punto da soffrire di allucinazioni e visioni che Bergman ci proietta sullo schermo con lo stesso ritmo e gli stessi contorni degli eventi "reali".
Tale **intuizione** espressiva della "realtà" può costituire l'anello di congiunzione tra **Persona** e **L'ora del lupo**; l'ora in cui il protagonista **vuole o deve** vedere **ciò che deve** vedere. Anche il protagonista de **L'ora del lupo** è un **artista** — un pittore —, ed è anch'egli un uomo esaurito dal contatto con il mondo esterno da cui si ritrae rifugiandosi in un'isola deserta con la moglie.

Anche per questo film vale quanto detto per **Persona**: non importa che i fenomeni strani, abnormi, che **abitano** il protagonista, che lo assalgono quotidianamente nelle forme più svariate (fantasmi/visioni della sua vita trascorsa o della sua **invenzione**/esperienza pittorica forme/configurazioni, macchie significanti), in una parola il mondo degli **altri** (in tutti i sensi, come mondo del **diverso-da-sè** rispetto ad una identità verificata sulla permanenza di caratteri e comportamenti **propri**); non importa che questo **mondo del diverso** sia **reale** o meno, dato che è reale soltanto ciò che è un accadimento che si ripercuote **accettato** nella coscienza di ognuno.
Il pittore de **L'ora del lupo** è un uomo perseguitato da **fisicità** ostili, frammenti alienati di sé e del suo passato/invenzione che lo portano al progressivo smarrimento della propria **identità**. Identità intesa come modello "medio" di un rapporto continuo ed esasperante tra l'io e l'oggetto, tra il passato e l'avvenire, tra l'evento e la sua classificazione significante come metodo sperimentato delle decisioni per il futuro, la base della "progettabilità" della propria vita.
Ma ne **L'ora del lupo** il problema della identificazione è sdoppiato: da una parte c'è la ricerca del protagonista che smarrisce **e** se stesso **e** ciò che è stato **e** ciò che vuole essere; dall'altra, c'è accennato (o meglio, adombrato in termini poetici) il **mistero** della identificazione della donna con l'uomo che ama.

Quell'identità tra uomo e donna, la saldatura delle due parti (specie) complementari dell'umano che si stabilisce durante l'arco del tempo trascorso assieme, potrebbe essere il mezzo che ha l'**uno** per aiutare l'**altro** (termini infine auto-compendiari di sè) con la percezione della situazione altrui, identificandosi con l'**altro-altra-parte-di-sè**.
Ma Bergman insinua che forse è proprio tale identità tra due esseri ad impedire loro un mutuo rapporto di solidarietà. Forse, per aiutare l'**altro**, occorre una **distanza prospettica** necessaria per intervenire in una situazione di cui non si debba essere direttamente partecipi/responsabili.
L'immobilità della donna ne **L'ora del lupo** sta a significare l'impotenza dell'intervento proprio per quel misterioso congiungimento di identità e non forse perché ella non ami abbastanza il suo uomo.
Ne **La vergogna** l'identità perduta è la coscienza morale di sè, la propria **individua norma**, intesa come parametro convincente (e convenzionale in fondo) di una dignità umana mai ancora messa alla prova. L'orrore della guerra, la violenza fisica e morale, l'asservimento agli altri, farà regredire questa fragile certezza di sè, rivelando tutta la precarietà delle scelte e dei principi del vivere quotidiano. Fino a far rivolgere l'attenzione all'**orrore** di sè, quando il "sè" è irrimediabilmente naufragato e restano solo le apparenze fisiche di un'esistenza da condurre **a tutti i costi nonostante tutto**, anche quando l'umanità e la dignità sono irrimediabilmente **corrotte**.
Ne **La vergogna** Bergman rappresenta la guerra in tutta la sua ottusa violenza: una barbarie oggettiva che si abbatte sull'uomo-individuo schiacciato nella sua precaria soggettività (come pena).
Un evento meccanicamente ossessivo e brutalmente **fisicizzato**, "esterno", di cui non si possono conoscere le cause nè i momenti risolutivi, neanche sul piano di una qualsiasi giustificazione storico-politica.
E' l'epilogo dell'**esteriore** che si abbatte sull'umanità tutta che non trova più il motivo dell'identità con qualche modello di sopravviven- (morale **e civile) possibile, che riscatti una sua bestialità avulsa e compartecipe** delle cose del mondo.
Accanto al motivo della ricerca (e della remissione) della propria identità, nei tre film c'è la rappresentazione (a vari livelli: onirico, poetico, analogico) del **fenomeno** che si abbatte sull'uomo senza **apparente** motivazione (ma solo per gli strumenti umani). L'uomo che così non può più classificare nè possedere il fenomeno secondo schemi e paramenti logico-conoscitivi, nè ri-crearlo attraverso l'arbitrio della lingua per cercarvi un senso e una giustificazione ontologica.
L'impotenza dell'**umano**, del **sè**, contro l'arbitrio dell'esteriore (altro), del **diverso**, del fisico, che si manifestano come costrizione meccanica sull'umanità (e le sue tentate ri-costruzioni sociali) con una carica devastatrice incontenibile, rappresentata da Bergman, il più delle volte, con un certo **furore del fantastico**. Perché la "verità" non è le cose **così come sono** (indifferenziate, immotivate, incolpevoli), ma è in ciò che l'uomo da esse ricava come lezione e **conduzione** dell'esistenza; dove anche il **fantastico** ricopre un'area intelligibile degli avvenimenti e, in ultima analisi, rappresenta anche un possibile "modello di lettura" (e di rappresentazione percepibile) di essi.
Tanto che Jan infine si perde **al di fuori di sé**, nell'assurdo indifferente dell'**oggettivo** come mostruosa entità incontrollabile che lo rende a sua volta **oggetto** passivo, indifferenziato, **non più identico**, non più soggetto-autore della storia.
La storia stessa, l'economia, la politica, sono visti come momenti "esteriori", costruzioni insignificanti dell'uomo-vittima non più misura di tutte le forze ridotte a **sua** analisi oggettiva, bensì **contingenza, venuta-al-mondo-del-fortuito** lungo il fluire del tempo e dell'**accadibile**.

In questo contesto, anche il tema del fallimento del **rapporto-a-due** (matrimonio) si salda con la poetica generale del film, come **necessaria-contingenza** individuata nello svolgersi degli eventi, ad un livello di **complementarità** simbolico-allegorica del reale.

MAURIZIO GRANDE

SKAMMEN (La vergogna); *r. e sc.*: Ingmar Bergman; *f.* (*b. e n.*): Sven Nykvist; *scg.*: P.A. Lundgren; *co.*: Mago; *suono*: Lennart Engholm; *mo.*: Ulla Ryghe; *int.*: Liv Ullmann (*Eva Rosenberg*), Max von Sydow (*Jan Rosenberg*), Gunnar Björnstrand (*colonnello Jacobi*), Sigge Fürst (*Filip*), Birgitta Valberg (*moglie di Jacobi*), Hans Alfredson (*Lobelius*), Ingvar Kjellson (*Oswald*), Raymond Lundberg (*figlio di Jacobi*), Frank Sundström (*capo interrogatore*), Willy Peters (*ufficiale anziano*), Ulf Johansson (*il dottore*), Axel Düberg (*pilota*), Rune Lindström (*stout man*), Bengt Eklund (*guardia*), Vilgot Sjöman (*intervistatore*), Lars Amble (*un ufficiale*), Aake Jörnfalk (*un condannato*), Björn Thambert (*Johan*), Karl-Erik Forberg (*segretario*), Gösta Prüzelius (*rettore*), Brita Oberg (*donna nella stanza degli interrogatori*), Agda Helin (*negoziante*), Ellika Mann (*guardia*), Frej Lindqvist; *pr.*: Lars-Owe Carlberg per la Svensk Filmindustri; *o.*: Svezia, 1968; *du.*: 103'; *distr.*: United Artists.

Il sesso degli angeli

Akai tenshi (Angelo rosso), tradotto dai distributori in **Nuda per un pugno di eroi**, è davvero un'opera semplice come sembra? A prima vista si direbbe il film di un Fred Zinneman dotato di genio, non solo perché fa venire in mente **Men** (vittima di un analogo tradimento e divenuto, da **Uomini**, il meno austero **Il mio corpo ti appartiene**), ma perché, al di là del contenuto e della storia, ha un aspetto e una scrittura molto americani, del tutto privi di divagazioni, ellissi o digressioni di qualunque tipo. D'altra parte non si può fare a meno di notare come la sua semplicità sia fondata su di un principio cinematografico più vicino a Ozu che non a Hollywood. Il grande schermo ci mostra uno spazio chiuso tra due **immobilità**: quella del décor e quella, assoluta, della camera. E' quindi evidente che tutto il potere sottratto alla macchina e ai carrelli viene guadagnato in movimento dai personaggi, e che l'immobilità dei feriti che costituiscono lo sfondo rende più emblematici i gesti e le azioni dei dottori e delle infermiere. Fred Zinneman opponeva il dolce ancheggiare di Teresa Wright all'incapacità di muoversi di Marlon Brando affinché l'unione della coppia coincidesse con la rinascita del movimento, e riponeva in questo compimento armonioso tutto l'ottimismo nella buona volontà dei reduci di re-inserirsi nella vita sociale. Per risvegliare l'energia tradita dal proprio corpo, era sufficiente che Marlon Brando scendesse dal letto; per ritrovare la propria il dottor Okabe deve scendere all'inferno, così come il soldato Orihara deve gettarsi da un tetto per perderla. Atti così estremi ci fanno sospettare che la dialettica movimento-immobilità, scandita dalle sequenze delle amputazioni, ne nasconda una più segreta, di cui le ferite e le lacerazioni dei corpi, anziché costituire l'oggetto preso di mira, sono soltanto una metafora. Allora diventa possibile stabilire delle relazioni tra il gesto col quale il soldato Sakamoto stringe una gamba di Nishi per violentarla tra i sorrisi dei commilitoni impotenti e quello con cui il dottor Okabe stringe le gambe dei pazienti per amputarle. Questi due aspetti dello stesso rituale, la violenza esercitata sui corpi per appagarne i desideri o la salute, ci mostrano che la cerimonia dell'orrore e quella, più segreta, dell'amore servono a mettere in luce la medesima impotenza. **Akai tenshi** è dunque un apologo puramente sessuale: Nishi è un angelo perché non ha sesso e tutti coloro che si impadroniscono del suo corpo trovano la morte, come Sakamoto, Orihara, i combattenti appestati e il dottor Okabe. Quest'ultimo d'altra parte è ossessionato dall'idea della virilità, di cui si è privato con l'uso della

morfina, e preferisce far morire un suo amico piuttosto che salvarlo quando si accorge che la sua virilità è irrimediabilmente distrutta. Il patriottismo esasperato e l'ideologia vagamente reazionaria (l'allusione ossessiva allo spettro della Cina) che il dottor Okabe incarna, rappresentano altri due aspetti della medesima impotenza. Questo potrebbe spiegare sia il fatto che Okabe ami dormire con Nishi senza possederla, limitandosi a contemplarne il corpo nudo, sia che, nelle sue vesti di chirurgo, si senta più un becchino che un creatore: essendo un morto la sua mansione non può essere quella di donare la vita, ma di seppellire altri morti. Nishi al contrario vede in lui non solo il proprio padre, a cui assomiglia fisicamente, ma il Padre in senso mitico e in senso religioso, e in se stessa un angelo custode. La morte di Okabe, che muore da impotente, stringendo una lunga spada, è per Nishi la morte di Dio e per il film la morte del **senso**. Così le inquadrature che ci mostrano Nishi sottrarre Okabe alla morfina e aiutarlo a possederla, perdono il senso di compimento sessuale e di vittoria sull'impotenza, per diventare qualcosa di insensato, che si situa sullo stesso piano e va a riempire lo stesso spazio costituito dai sogni della morfina, dall'incoscienza dei ricoverati e dal delirio degli appestati. Il sonno, il torpore della droga, l'incoscienza procurata dagli anestetici, le tribolazioni dei corpi e la morte sono tutti aspetti complementari della medesima impotenza, come tali non contraddittori ma relazionati l'uno all'altro, come i piani fissi che costituiscono il film. Anche il trasporto di Nishi verso il dottor Okabe si spiega con questa attrazione per ciò che è morto (in questo caso il passato e la ombra del padre). L'unico conflitto morale che Masumura sembra proporci è quello tra la forza e la debolezza, tra l'innocenza e la consapevolezza. L'ultima notte di Nishi e di Okabe, privata di ogni senso di vittoria (essa non fa che confermare la sconfitta di Okabe, che riesce a trovare nell'amore soltanto la forza per una morte "eroica"), diventa l'unica scena in cui il conflitto tra la forza e l'innocenza di Nishi e la debolezza e la consapevolezza di Okabe viene reso esplicito, col tumulto dei corpi tra le lenzuola. Questo conflitto, occultato per tutto il film, balza in primo piano solo nel momento in cui Okabe ha abdicato definitivamente al proprio ruolo di chirurgo e di padre. Il colera interviene a porre fine alle cerimonie sacrificali organizzate dai contendenti, colpendo indiscriminatamente vittime e sacerdoti, salvati e salvatori e, non ultima, l'idea stessa della salvezza. Esso rappresenta il contrario di ogni uscita, in un universo interamente chiuso, e riduce finalmente la guerra alle sue vere proporzioni: quelle di décor del film. Quest'ultimo aspetto, unito ai precedenti, istituisce una impressionante analogia tra **Akai tenshi** e **Fraulein Doktor**. Il film di Lattuada è costruito con un principio altrettanto semplice e non è un caso se Masumura e Lattuada donino ai propri film il medesimo aspetto americano (nel caso di **Fraulein Doktor** un certo coté arcifalso, a metà tra Hitchcock e DeMille) che non è altro se non la fedeltà ai principi della narrazione e il carattere di importanza attribuito agli aspetti tecnici e formali. E' curioso e significativo che entrambi i registi partano più o meno dalle medesime intenzioni (o dichiarazioni), dimostrare che la guerra rende gli uomini disumani, e che questo proposito venga arricchito, deviato, contraddetto dai risultati. **Akai tenshi** e **Fraulein Doktor** si assomigliano non solo perché sembrano due film sulla guerra e non lo sono, ma perché vengono presi entrambi per due film realistici mentre si svolgono quasi interamente sul piano dell'immaginario.

Akai tenshi inizia mostrandoci un'anziana infermiera che dice a Nishi e allo spettatore tutto ciò che ci si aspetta di sentire quando si è in procinto di assistere alle atrocità della prima linea. Ma, alla seconda o terza inquadratura, siamo già all'inferno, in un décor

immobile dove la ripetizione ha preso il posto della progressione, e dove sarebbe ormai vano cercare i connotati e le riflessioni dei film bellici. Anche **Fraulein Doktor** inizia con una missione bellica: tre spie lasciano un sommergibile e approdano sulla terraferma dove due di loro sono arrestate dai nemici. Soltanto quando una delle due viene fucilata, la seconda, di nome Meyer, si decide a rivelare l'identità del terzo sabotatore. A questo punto apprendiamo che Meyer e lo spettatore si sono sbagliati: l'esecuzione alla quale hanno assistito era solo una finzione nella finzione, escogitata dal colonnello Foreman e da Lattuada per intimorirli. Lo spettatore è avvertito: non bisogna riporre troppa fiducia in quello che si vede, per quanto sia verosimile potrebbe essere solo un'apparenza ingannevole che ci fa smarrire la verità. Meyer non impara e per tutto il tempo del film sarà condannato ad assistere a resurrezioni sempre più miracolose, non ultima quella della stessa Fraulein che egli era convinto di avere ucciso con un veleno. Chi si ostina a giudicare **Fraulein Doktor** un film sulla guerra, contro la guerra per la precisione, a causa della fiducia che si ripone nelle apparenze del cinema, è destinato a fare la fine di Meyer: i fatti lo smentiranno continuamente. Si accorgerà per esempio che, a differenza dei film di guerra, le azioni dei combattenti non sono in funzione dei rispettivi interessi nazionali e che i conflitti non riguardano inglesi da una parte e tedeschi dall'altra ma, più ambiguamente, uomini e donne, vittime e carnefici, forti e deboli. Si stabiliscono così nel film le alleanze più insensate e si sviluppano i conflitti più inverosimili. Infatti gli inglesi sembrano volersi liberare di Fraulein Doktor non più di quanto lo vogliano i tedeschi, Lenin sembra voler fare il gioco della Germania non meno di Mathesius, Rupper sembra desiderare la morte dei suoi compagni di missione quanto i soldati del generale Peron. La logica e la psicologia non spiegano per niente quanto avviene: Meyer, dopo aver fatto di tutto per uccidere Fraulein Doktor, fa di tutto per salvarla; il colonnello Foreman se la lascia sfuggire sotto il naso avendo coscienza di averla di fronte; Fraulein Doktor rimane a curare i feriti anziché salvarsi e, conoscendo la sua crudeltà, questo gesto rimane inspiegabile almeno quanto l'orrore che dimostra assistendo agli esperimenti della dottoressa Saforet. Il fatto è che mentre nei film di guerra i personaggi incarnano dei principi ideologici, quelli di **Fraulein Doktor** costituiscono degli atteggiamenti morali, con il merito di essere tanto più contraddittori quanto più sembrano schematici. In **Akai tenshi**, Nishi, Okabe, Sakamoto e Orihara prestano i loro **corpi** ad un discorso morale che oppone la potenza all'impotenza, la forza alla debolezza: in **Fraulein Doktor**, Mathesius, Meyer, Foreman, la dottoressa Saforet e Fraulein Doktor prestano le loro **immagini** ad un discorso morale sullo sfruttamento delle reciproche debolezze. Dove Masumura interviene con la fisicità del décor e della materia (il sangue, le garze, le mutilazioni, il sudore), per andare oltre il realismo con un eccesso di realtà, Lattuada si serve della trasparenza, del gioco delle immagini riflesse negli specchi, perché le immagini cessino di essere le seguaci della verosimiglianza e diventino, nella loro autonomia, le seguaci della verità.

Cominciamo a comprendere la verità di Fraulein Doktor solo dopo che Meyer l'ha uccisa. La prima immagine di Fraulein risorta ci è data da un riflesso nel parabrezza della macchina che la conduce in un castello fantasma, popolato da sagome nere di cartone. Non abbiamo a che fare soltanto con un décor poderosamente fantasmatico, ma col senso del film: Meyer ha creduto di uccidere la donna e ne ha ucciso soltanto l'immagine, quell'immagine convenzionale che lo spettatore si era fabbricato confondendo la realtà con la finzione, la sostanza con l'apparenza, l'immagine con l'oggetto, l'**evidenza** dell'illusione con l'illusione dell'evidenza. Tutti i rapporti tra i personaggi sono fondati sullo sfruttamento delle rispettive debolezze e di quest'inganno delle apparenze. Fraulein Doktor si finge una prostituta per carpire un segreto ad un marinaio, incoraggia l'amore omosessuale della dottoressa Saforet per poterle rubare la formula di una nuova arma, si finge una crocerossina per ingannare il colonnello Foreman, il generale Peron e per mutare le sorti della guerra. Il colonnello Foreman d'altra parte sfrutta la debolezza di Meyer (paura della realtà e paura della finzione) per trasformarlo in una spia, mentre Mathesius ne sfrutta le stesse debolezze per fini opposti. Tutto ciò avviene rigorosamente nell'ambito del rispetto della verosimiglianza e del tradimento della verità. Ci troviamo così di fronte ad un labirinto senza vie d'uscita, ad un gioco di specchi che trova la ragione di essere nel suo infinito potere di riverberazione. Le armi di cui tutti si servono sono la **messa in scena** e l'**illusione**, che sono poi le armi del cinema, e questo spiega perché **Fraulein Doktor** pur essendo un film sul conflitto tra realtà e finzione è anche un film sul cinema, tanto più anzi.

Nello stesso modo un curioso carattere di duplicità è accordato ad ogni gesto e ad ogni azione, e questo giustifica in parte il fatto che ogni cacciatore è anche una preda, ogni inseguitore un inseguito, ogni artefice della propria macchinazione una vittima di una macchinazione altrui. L'intrigo del film assomiglia ad una partita a scacchi giocata da contendenti incoscienti e crudeli: ogni mossa, per quanto accuratamente predisposta, può essere quella che l'avversario desidera di più in vista di una contromossa più aggressiva. Ma nel film di Lattuada c'è una scena molto bella perché chiarisce tutto: Fraulein Doktor e Meyer sono a tavola, l'uomo offre alla donna una coppa di champagne avvelenato, senza sapere nulla del nuovo inganno e della nuova finzione di cui è vittima. Egli si sente il più forte perché crede che la vita della donna sia nelle sue mani, ma è Fraulein Doktor ad essere invincibile in questo caso: sa che lo champagne non è avvelenato e che quello che la aspetta si riduce ad un saggio di recitazione. Eppure entrambi esitano ad approfittare dell'altro. Meyer vede negli occhi di Fraulein un riflesso della propria debolezza e tenta di approfittarne per salvare entrambi da quel gioco di specchi. Ma in realtà anche Fraulein è una pedina del gioco, incapace di modificare le mosse prestabilite e le sorti della partita. Fraulein comunque è la più forte perché è la più debole: è stato lo stesso Mathesius a dire che i suoi punti deboli sono l'umanità e la morfina. Questa duplice debolezza fa di lei una esecutrice tanto più temibile quanto più esperimenta ogni giorno i rischi di qualunque cedimento. Fraulein Doktor si serve delle apparenze, anche quando sono contro di lei, per raggiungere la verità dei suoi scopi. Meyer al contrario si serve delle verità (le informazioni e il suo ruolo di passiva spia) per mantenere le apparenze e poter continuare a credere in essi. Anche alla fine del film sono le apparenze a condannarlo: scambia per cavalieri dell'Apocalisse quelli che sono soltanto soldati tedeschi lugubremente mascherati, e muore come i burattini delle finzioni teatrali. Meyer ha l'amoralità e la debolezza dei mostri di Terence Fisher ed in fondo, il fatto stesso di dipendere interamente dal colonnello Foreman, fa di quest'ultimo una copia del barone Frankenstein, e di Meyer l'ennesima versione della sua sventurata creatura. Dobbiamo quindi vedere il segno di una logica serena se al termine del film sarà proprio grazie a Meyer che Foreman e il suo aiutante trovano la morte: Frankenstein infatti deve essere distrutto, ma in questi casi la creatura cessa di vivere quando muore il suo creatore, e Meyer muore pochi piani dopo.

La particolarità di Fraulein Doktor, quello che la rende immortale e la fa sopravvivere alla storia, alla Storia e al film, è il fatto di comprendere in sé sia la forza (il suo coraggio, la sua insana crudeltà, la sua decisione) che la debolezza (il bisogno di morfina, lo amore per Meyer, la dolcezza del suo sguardo, la pietà per i feriti). Nishi e Okabe, in **Akai tenshi**, raggiungerebbero questo stato

a condizione di costituirsi come coppia, ma l'impotenza del chirurgo sancisce la loro natura di unità separate. Dal momento che Fraulein conserva in sé questa doppia natura, non dovremmo meravigliarci del fatto che anche la sua immagine cinematografica abbia due anime e viva due volte, ma al contrario vedere in questo attributo un segno evidente del suo appartenere ad un piano diverso da quello nel quale si muovono Meyer, Mathesius, Foreman, e tutti gli altri personaggi del film. Quando, nell'ultima parte, la vediamo vestita da crocerossina, non possiamo fare a meno di pensare all'angelo rosso di Masumura. Anche l'abito da infermiera partecipa a trasformare Fraulein Doktor in un demonio dall'apparenza di angelo. Tuttavia le sue lacrime e la sua indifferenza, il gioco di specchi del film, le messe in scena e le finzioni, le morti e le resurrezioni ci hanno ormai insegnato a diffidare di tutto ciò che è verosimile. Perciò è più probabile che Fraulein sia un angelo dall'aspetto di demonio, anziché il contrario. Nell'ultimo piano, dopo la morte di Meyer, Fraulein sale su una automobile che se la porta via, e nell'interno della vettura scoppia a ridere e a piangere con l'innocenza e la disperazione di una bambina appena uscita da un'avventura troppo terribile per la sua età. A quel punto non dubitiamo più che si tratti di un angelo, malgrado il sangue che ha sparso e il sangue delle sue mani che entrano in campo per coprirle il viso. Il fatto è che Fraulein, come Nishi, è un angelo rosso, ed entrambe, prima di essere la rappresentazione estremistica dell'innocenza, sono due angeli sterminatori.

Nishi, respinta dall'amore, tenta fino all'ultimo di salvarlo e di salvarsi salvandolo. Fraulein Doktor invece rinuncia fin dalla prima inquadratura a questa tentazione: la sua immagine viene data come opposta a quella, immediatamente successiva, di una graziosa bambina bionda, vera e propria immagine misteriosa e insensata che dura il tempo di un'inquadratura per non riapparire più. La cosa tuttavia ha più di un significato: essa ci dice che qualcosa accomuna Fraulein Doktor a quella bambina e nello stesso tempo ci fa intuire che l'universo di serenità e di calore da cui la bambina sembra provenire è estraneo alla donna. Non dobbiamo meravigliarci troppo del fatto che, a carneficina ultimata, Nishi e Fraulein Doktor siano le uniche scampate al colera e ai gas. Quella che può sembrare una miracolosa sopravvivenza è forse un banale ritorno verso una zona da cui, per il tempo di un film, si erano allontanate. Ma mentre Nishi non abbandona quasi mai l'universo della morte e dell'inferno, limitandosi a percorrerlo, a lambirne i margini e ad esserne ringhiottita alla fine, Fraulein Doktor vi torna impercettibilmente come vi era partita. L'operazione più ambiziosa di Lattuada consiste proprio nel far uscire Fraulein Doktor dal mondo (dal film) delle feste, dei ricevimenti, delle premiazioni, delle cerimonie, dei castelli e dei locali notturni con un leggero movimento di slittamento, avvicinandola sempre di più alla violenza cieca che costituisce il mondo (il film) da cui proviene. Che questo viaggio tra due universi sia, prima di tutto, il viaggio tra due film, Lattuada ce lo conferma genialmente col breve film che Mathesius proietta ad un collega. Ma la presenza di questo vero e proprio film nel film, virato e tremolante, ci conduce ad un'altra scoperta che è contemporaneamente una prova: gli unici esempi di morte, prima della crocerossina uccisa dall'aereo e dell'episodio in trincea, riguardano il passato di Fraulein Doktor, e costituiscono le tracce di un altro film ideale che nessuno ha avuto il coraggio di girare. Una di queste tracce è il filmato di Mathesius, che mostra Fraulein Doktor intenta a disseminare l'oceano di cadaveri dalla torretta di un sommergibile, forse lo stesso che apre il film; la seconda è un flash-back col quale Mathesius rievoca un altro brano di passato di Fraulein, il momento in cui essa circuisce, inganna e uccide la dottoressa Saforet. Così, come questi due episodi rendono ancora più false le false esecuzioni e le false violenze di un universo interamente votato all'illusione, e contemporaneamente costituiscono, con la loro presenza, l'inizio del viaggio di Fraulein nell'universo della falsa armonia, nello stesso modo la scena della crocerossina uccisa in pieno sole, con un pallone tra le mani e nel décor di una natura leziosa, ne rappresenta la fine. Gli ultimi riflessi si spengono definitivamente, il rosso torna ad essere sangue e il labirinto conduce finalmente ad un'uscita. La visione dei feriti che attendono soccorso è qualcosa di familiare, tanto è vero che quando il treno raggiunge la stazione e la camera fissa la pensilina e i soldati, a causa della velocità non vediamo altro che delle sagome confuse, delle macchie prive di contorni e il bianco e il rosso delle garze e del sangue. **Immaginiamo** il macello prima ancora di vederlo, perché quelle ombre sfuggenti prive di rilievi e di connotati sono sufficienti a farci riconoscere quello che abbiamo già visto innumerevoli volte.

Come le maschere non salvano gli uomini e i cani dalle esalazioni dei gas, i vestiti da crocerossine, evocatori di amore e di pietà, non salvano Nishi e Fraulein Doktor dalle emanazioni del mondo dell'immobilità e dell'incoscienza. Questo mondo, che **Fraulein Doktor** si limita soltanto a suggerire, le lascia libere per il tempo di un film soltanto per ringhiottirle alla fine più saldamente.

Fraulein dal canto suo, prima di uscire fuori campo e fuori della storia, comprende che la sua fine ha avuto inizio con la morte di Meyer, che lei ha ucciso due volte: respingendolo troppo presto quando le offre l'amore al posto del veleno e respingendolo troppo tardi quando le offre la libertà e la salvezza al posto della prigionia e della morte.

Benché gli sia debitrice di una doppia vita, Fraulein è costretta a ripagarlo con due morti, così come Meyer pareggia con l'assassinio del colonnello Foreman e del suo aiutante il doppio inganno della morte dell'amico e dell'amante.

AKAI TENSHI (*t. l.* Angelo rosso; *t. i.* Nuda per un pugno di eroi); *r.*: Masumura Yasuzo; *sc.*: Kasahara Ryozo, dal romanzo di Arima Yorichika; *f.*: Kobayashi Setsuo; *m.*: Ikeno Sei; *scg.*: Shimogawara Tomo; *fon.*: Tobita Kimio; *mo.*: Nakashizu Tatsuji; *int.*: Wakao Ayako (*Sakura Nishi*); Ashida Shinsuke (*dottor Okabe, capo-chirurgo*), Kawazu Yusuke (*soldato Orihara*), Ikegami Ayako (*infermiera Tsurussaki*), Akagi Ranko (*infermiera Iwashima*). *Produzione*: Kubodera Ikuo (Daiei); *distribuzione italiana*: Four Film; b. e n.; *du.*: 1h 35m (ed. it. 1h 25m).

FRÄULEIN DOKTOR; *r.*: Alberto Lattuada; *s.*: Vittoriano Petrilli; *sc.*: V. Petrilli, A. Lattuada; *f.* (technicolor): Luigi Kuveiller; *scg.*: Mario Chiari; *co.*: Maria De Matteis; *m.*: Ennio Morricone; *mo.*: Nino Bonagli; *int.*: Susy Kendall (*Fräulein Doktor*), Kenneth More (*col. Foreman*), James Booth (*Meyer*), Capucine (*dottoressa Laforet*), Giancarlo Giannini (*Rupper*), Alexander Knox (*gen. Peron*), Roberto Bisacco (*Shell*), Nigel Green (*Mathesius*), Malcolm Ingram (*Cartwright*), Ralph Nossek (*agente Lean*), Gerard Herter (*cap. Munster*), Michael Elpnick (*Tom*), Bernard De Vries (*Wiechert*), Mario Novelli (*Latemar*), Kenneth Poitevin (*Oberdorff*); *pr.*: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica s.p.a./Avala Film; *o.*: Italia-Jugoslavia, 1968; *d.*: Paramount.

Les enfants du Burlesque

Quella notte inventarono lo spogliarello (That Night They Raided Minsky's) seconda opera di William Friedkin è un eccellente film sfuggito alla maggior parte della critica italiana. Maltrattato dalla DEAR-UA, poco programmato, va segnalato ai nostri lettori come uno dei più bei film americani di quest'anno.

Il varietà è un mondo — dice Norman Wisdom a Britt Ekland — dove una scala non serve per scendere o salire, ma per cadere, un secchio non serve per l'acqua, ma perché un piede ci resti incastrato. E' un caos apparentemente senza struttura, dove un numero segue l'altro senza nesso, per divertire, far cagnara tutti insie-

me, eccitare con battute grasse, in un'orgia di colori, di rimmel bluastro, di calze smagliate. Il tutto, naturalmente, ambientato fra il 20 e il 25, con un gangster in balconata, con la lega per la repressione del vizio in agguato, la Bibbia citata ogni dieci minuti, il vizio sbandierato e teneramente assente.
L'idea del film di Friedkin è questa: una baraonda alla Helzappopin in cui mancano i fratelli Marx, in cui il cinema di Harold Lloyd si fonde con il varietà di Broadway, sotto un'unica, magica voce: spettacolo.

Una ragazza viene dalla Pennsylvania, fa innamorare di sé il primo comico, è irretita dal secondo comico e fa uno spogliarello. Si trasforma anche e capisce, così approda all'incoscienza pura: si fa fotografare le gambe un attimo prima di essere scaraventata su un cellulare e ride come tutti ridono in questo film dove la gioia di guardare e d'ascoltare è limitata soltanto dal sapere che si sta assistendo a una rievocazione.

Quella notte inventarono lo spogliarello è uno dei film più recitati della storia del cinema. Non nel senso che Jason Robards, Norman Wisdom, Harry Andrews, Forrest Tucker, Joseph Wiseman, Britt Ekland sono bravissimi (a proposito: segnaliamo alla Euro questo regista: sa dirigere la Ekland), ma nel senso che non c'è faccia (o gamba o pancia o seno), fra le decine e decine che affollano le inquadrature, che non reciti, non produca, non collabori. Sembra che William Friedkin abbia la profonda coscienza di come ogni oggetto sia significante. Nel film le cosiddette comparse in platea sono importanti come i protagonisti, sembra che ricoprono un misterioso ruolo di cui noi afferriamo soltanto qualche particolare al volo. Per cui lo spettacolo si eleva alla potenza n in diramazioni a noi sconosciute, ma godibilmente immaginabili. Così nel film lo spettacolo è totale, non è più questione di "dentro o fuori". Gli attori sbrigano i fatti privati in scena e recitano nei ristoranti; ognuno è coinvolto: il gangster che fa una gara con il padrone taccagno di un bar e tira ciambelle e perfino il meno sospettabile, il padre dell'impresario che disquisisce con le dita di una mano.

Giurerei che molti attori recitano più ruoli (per es. il poliziotto che "ferma" il gangster fra le quinte è anche un clown, la donna adescata da Raymond nel bar è anche una ballerina, ecc.), e questo sottolinea l'intercambiabilità di persone e situazioni che si fondono in una unità stilistica veramente eccezionale. Del resto anche i momenti di raccordo — i titoli di testa, le sequenze al mercato — sono trattati come componenti dello spettacolo, così come i brani di repertorio si alternano con gli originali, intrecciando quel tessuto rievocativo che avvolge, e di cui è fatto, il film, fino a fargli toccare qualche momento di sincero rimpianto: il finale o i frequenti zoom indietro che immergono gli attori fra tendaggi, riflettori, quinte, cavi.

Ma, ancora in relazione alla intuizione base del film, quella relativa all'importanza d'ogni volto presente nell'inquadratura, bisogna dire che è davvero difficile trovare confronti. Ed è per non fare brutta figura che citerò un classico — così C&F scandalizza anche a pag. 128 e non delude la "lega per la soppressione della citazione assurda" che sappiamo acquistare più di una copia a numero — e cioè nientemeno che il **Potiomkin**, altro film dove la folla recita e collabora, singolarmente, al discorso del film. Non c'è volto nel film di Ejzenstejn che sia estraneo alla tesi del regista, non un passante, non... un occhio. E così in questo film — che tra l'altro, è magistralmente montato —. Concludiamo, allora, dicendo che il cappello con frutta della signora seduta al terzo posto da sinistra della prima fila di galleria è significativo almeno quanto la barba datata di Harry Andrews e tanto basti a far dimenticare la folla anonima e saltellante di **Les enfants du Paradis**.

MAURIZIO PONZI

THAT NIGHT THEY RAIDED MINSKY'S (Quella notte inventarono lo spogliarello); *r.*: William Friedkin; *sc.*: Arnold Schulman, Sidney Michaels e Norman Lear; *f.*: Richard Laszlo (De Luxe); *scg.*: William e Jean Eckart; *m.*: Charles Strause; *mo.*: Ralph Rosemblum; *coer.*: Danny Danees; *int.*: Jason Robards (*Raymond Payne*), Norman Wisdom (*Chick Williams*), Britt Ekland (*Rachel*), Forrest Tucker (*Trim*), Bert Lahr (*prof. Spats*), Elliot Gould (*Minsky*), Joseph Wiseman (*il padre di Minsky*), Harry Andrews (*il padre di Rachel*), Denhom Elliot, Jack Burns; *pr.*: Norman Lear e Bud Yorkin per United Artists; *o.*: USA 1968; *du.*: 99' (v.o.): *d.*: Dear.

Hollywood a morte!

Se **Hollywood party** (The Party) va oltre le indicazioni e i suggerimenti che ci vengono dal protagonista, nuova, più disincantata e degradata personificazione del buon selvaggio, ciò dipende dal fatto che Hrundi Bakshi non ambisce affatto ad essere una compiuta funzione del diverso, ma semmai ne è un sintomo che si traduce in una vera e propria introduzione all'(im)mobilità del film. I suoi connotati se ci inducono frettolosamente al riso, ci consentono anche di dar credito alla sua appartenenza ad una setta non equivoca. E se non percepiamo un'idea, ma una fisicità è perchè i suoi accoliti possiedono anzitutto un movimento che precede la coscienza, la sopravvanza con tutta l'ambiguità propria del caso. Le coordinate su cui **The Party** gioca sono proprio l'immobilità e il movimento: immobilità dei personaggi metro-goldwin che sono assestati perfettamente in una posizione impersonale; immobilità dello spettatore (illusionismo: la superficie e il volume; come in **Ardenne 44: un inferno** la caduta nel bianco assoluto è la negazione del volume, dello spazio per il quale la rivelazione del falso è la caduta totale, e il ritorno non rassicurante alla superficie parzialmente consunta, bruciata — anche nel film di Pollack c'è uno spazio feticcio, non solo quello del castello, ma quello meno evidente della guerra). In questo senso l'unità di luogo e di tempo su cui si articola tutto il party non ha solo un'ovvia funzione narrativa, ma ci permette di fare lo stesso viaggio del protagonista, in uno spazio la cui mobilità è quella dei nostri atteggiamenti verso le inevitabili situazioni che la continua e accurata esplorazione provoca. Se Edwards-Clutterbuck production ci ammonisce, fornendoci la sorpresa di un destino già compiuto, per cui la verifica precede il dubbio e la prova l'esperimento, che il film inizia dove finisce, non per questo, divenuto Edwards-Metro-Goldwin, ci nega meno l'evidenza, trascinandoci in un caos in cui ancora una volta la certezza precede il sospetto, e in cui, come nella sequenza iniziale, le conferme si accumulano elidendosi. Ogni nuova prova, se elide la precedente, non è meno eccentrica, riguardo all'idea che l'ha generata, di tutte le altre, e ci fornisce un'evidenza di cui dubitiamo perché instabile e costretta a ripetersi. Non a caso l'accumulazione delle prove va di pari passo con la trasformazione del nucleo, del cosmo (sottoposta alla legge della coazione a ripetere — il party si articola grosso modo in quattro episodi, che se contraddicono l'unità, scandiscono uno spostamento di luogo — dopo ogni dissolvenza — che è un nuovo inizio e un nuovo caso). Ma Edwards verifica anche che la "fonction du rire" non è necessariamente "de brimade sociale", capovolgendo questa proposizione, svelandocene la verità negativa, costruendo su un film inevitabile, il cui tradimento ci indurrebbe alla stupidità, un film — solo parzialmente — possibile, che procede per sottrazioni, che ci viene annunciato quando con Bakshi si allineano degli insospettati co-accoliti e co-autori della profana-

zione. La mobilità di Bakshi ci immette a un certo punto sacrilega-
mente in una serie di sottouniversi sovraffollati da personaggi mo-
struosamente intravisti: qui abbiamo la conferma che se le sue
prime esplorazioni potevano essere poste all'insegna del caso, la
moltiplicazione (o suddivisione) degli universi è invece un'esclu-
siva funzione del protagonista, il frutto dei suoi inevitabili sacrile-
gi e d'altra parte la prima forma della distruzione dell'universo ri-
velato. Fuggito da un film Bakshi-Sellers ne recupera innumere-
voli altri, nella forma di universi concomitanti tutti egualmente im-
penetrabili e ostili al suo sacrilegio: non a caso Bakshi riesce a dar
sfogo al suo sfintere vescicale solo in un bagno al piano di sopra,
dove ha avuto modo di impadronirsi di altri segreti, la cui profana-
zione viene scontata con un'inaspettata abluzione — che sconvol-
ge il miracoloso equilibrio che sotto i nostri occhi si è fino ad allora
ricomposto dopo ogni scoperta. E se la sequenza della canzone, al
cui tempo si sovrappone per noi quello delle contorsioni provoca-
te al buon indiano dalla sofferenza vescicale, è quella in cui si sfo-
ga maggiormente il nostro meccanismo di difesa, la sequenza in
cui assistiamo all'allagamento del bagno (e in cui Bakshi ottiene
una congiunzione dei due piani — della casa, del film) è esempla-
re nel restituirci i connotati precisi di un'unità (un ambiente, lo
adempimento di una funzione e i meccanismi di un funzionamento)
scoperta attraverso la diversità (l'espressione di godimento non
solo per necessità di censura si limita al viso, e il piano totale in
cui viene inscritto il suo tentativo di purificare il water dei suoi
umori è già un preludio di sciagure per lo spettatore ormai scal-
trito, che si gode attentamente il movimento di Bakshi, il rumore
dell'acqua che scorre e l'insorgere di difficoltà brutali almeno quan-
to lo è la trasformazione di un chef-d'oeuvre à toilette attuata in
perfetta concordanza con i tentativi che B. compie sotto i nostri oc-
chi di impadronirsi di movimenti essenziali: di fatto ce li restitui-
sce sempre o prolungati nel tempo o deviati nello spazio — in que-
sto senso non subisce mai il party, ma sino a un certo momento
lo agisce in discordanza di verso e di segno). Inaspettatamente la
mobilità di Bakshi si traduce nell'autopunizione dell'ambiente: il
buon indiano nell'esplorazione del vicino occidente ci ha introdot-
to nell'incontrollabile: se il nostro riso era un sintomo dell'insor-
gere del caso, pur nella certezza di un destino già esaurito, ora di-
viene la forma compiuta della nostra partecipazione, da veicolo del
viaggio la forma di una mobilità ritrovata.

Questo ci illumina anche sul senso emergente da altri personaggi,
quali la bionda e il cameriere, che (fatalmente) si incontrano, co-
me gli altri precipitano nel bagno di schiuma, ma solo dopo aver
preso pieno possesso delle loro affinità, si sottraggono al movi-
mento — verso la bottiglia — e si inabissano, e la cantante. L'an-
nodarsi di relazioni tra questi personaggi è possibile con la rinun-
cia da parte loro alla funzione specifica, assunta per il party e ol-
tre. In un certo senso a loro spetta la funzione erotica (almeno
quanto quella esotica spetta nel film a russi e cinesi): essi possie-
dono già prima di entrare in contatto con Bakshi dei propri conno-
tati di diversità (l'unico sorriso che sveli umanità è quello di Clau-
dine Longet), e quando entrano in contatto con lui ci accorgiamo
che il ruolo erotico è giocato dall'affinità. Ancora più inquietante
è la presenza fisica del padrone di casa, e dell'enigmatica sena-
trice, prove ricorrenti della perenne continuità del tempo, le cui
esibizioni si sottraggono alle regole dell'intrigo che si va annodan-
do e ci testimoniano l'inarrivabile evidenza del presente (e l'inu-
tilità — parziale nei confronti del generale, autore dell'errore, che
fallito un film ne procura un altro, disconoscendolo quando saprà
la verità — totale nei confronti dell'impenetrabile senatrice — de-
gli approcci che B. tenta con loro, accenna ad un'altra possibilità,
intravista e impronunciabile). Così se il finale del party precipita
lo spazio nel caos, è perchè abbiamo avvertito con Edwards una

possibilità di penetrazione che equivale a un sacrilegio: ma men-
tre consumiamo la squallida profanazione, operiamo un ritrovamen-
to, la cui parzialità, la stessa della finzione e del sogno accarezza-
to, ci precipita nell'epilogo (apologo di quella stessa parzialità,
quindi per nulla rassicurante). Lo squallore della consolazione ci si
svela come un attributo della nostra atrofia, così come il comico
si conferma un attributo del diverso, con cui per successive sot-
trazioni (quelle del film) non ci è più dato identificarlo.

CARLO MARLETTI

THE PARTY (Hollywood Party); *r. pr. e s.*: Blake Edwards; *sc.*: B. Edwards, Tom e Frank Waldman; *f.* (panavision, DeLuxe colour): Lucien Ballard; *production designer*: Fernando Carrere; *arr.*: Reg Allen, Jack Stevens; *m.*: Henry Mancini (*canzone*: "Nothing to Lose", di H. Mancini e Don Black, cantata da C. Longet); *fon.*: Robert Martin; *mo.*: Ralph Winters; *int.*: Peter Sellers (*Hrundi V. Bakshi*), Claudine Longet (*Michèle Monet*), Marge Champion (*Rosalind Dunphy*), J. Edwards McKinley (*Fred Clutterbuck*), Fay McKenzie (*Mrs. Clutterbuck*), Steve Franken (*Levinson, il cameriere*), Gavin MacLeod (*C.S. Divot*), Denny Miller (*Wyoming Bill Kelso*), Sharron Kimberly (*principessa Helena*), Buddy Lester (*Davey Kane*), Corinne Cole (*Janice Kane*), Kathe Green (*Molly Clutterbuck*), James Lanphier (*Harry*); *pr.*: Mirisch/Geoffrey; *pr. ass.*: Ken Wales; *o.*: U.S.A., 1968; *du.*: 98'; *d.*: United Artists.

PORCILE; *r., s. e sc.*: Pier Paolo Pasolini; *f.*: Tonino Delli Colli e Armando Nannuzzi (eastmancolor); *scg. e co.*: Danilo Donati; *m.*: Benedetto Ghiglia; *mo.*: Nino Baragli; *a. r.*: Fabio Garriba e Sergio Elia; *int.*: Pierre Clementi, Franco Citti, Jean-Pierre Léaud (*Julian*), Anne Wiazemsky (*Ida*), Alberto Lionello (*padre di Julian*), Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Ninetto Davoli, Margarita Lozano; *pr.*: Gian Vittorio Baldi per IDI, Indief, Capac e I film dell'Orso; *d.*: Indief; *o.*: Italia 1969.

FELLINI SATYRICON; *r.*: Federico Fellini; *sc.*: Fellini e Bernardino Zapponi da Petronio Arbitro; *f.*: Giuseppe Rotunno (technicolor); *scg.*: Danilo Donati e Luigi Scaccianoce; *m.*: Nino Rota; *mo.*: Ruggero Mastroianni; *int.*: Martin Potter (*Encolpio*), Hiram Keller (*Ascilto*), Max Born (*Gitone*), Salvo Randone (*Eumolpo*), Fanfulla (*Vernacchio*), Il Moro (*Trimalcione*), Lucia Bosé (*la matrona suicida*), Alain Cuny (*Lica*), Capucine (*Trifena*), Magali Noel (*moglie di Trimalcione*), Gordon Mitchell, Giuseppe Sanvitale, Elisa Mainardi, Christian Alegny, Tanya Lopert, Joseph Weehler, Hylette Adolphe, Donyale Luna, Danica La Loggia; *pr.*: Alberto Grimaldi; *d.*: Pea; *o.*: Italia 1969.

Per *Porcile* vedi articolo di Piero Spila nella rubrica "Situazione".
Per *Fellini Satyricon* vedi articolo di Piero Spila nella rubrica "Situazione" e articolo di Enzo Ungari da Venezia.

Errata - corrige del n. 9

p. 249, terzultima riga, **Nevastri** e non **Nevrasti**
p. 281, 47ª riga, **funzione** e non **finzione**
p. 333, 5ª riga dal basso, **ama privandole** e non **ama, private**
p. 337, 22ª riga, **modo** e non **mondo**
p. 340, 4ª riga della nota, **nonna** e non **mamma**
p. 347 e p. 348: invertirne l'ordine
p. 354, 17ª riga dal basso, **calore** e non **colore**
p. 361, 31ª riga, **Gunga Din,** e non **Gunga Din.**
p. 361, 32ª riga, **dimostrarlo).** e non **dimostrarlo.**
p. 371, ultima riga dell'exergo, **materialista** e non **materialismo**
p. 372, 15ª riga, **colloca** e non **collega**

I migliori film del 1969

GIANNI AMICO

Italiani: Agonia (**Bertolucci**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Umano non umano (**Schifano**), Un certo giorno (**Olmi**), Atti degli Apostoli (**Rossellini**).

Stranieri: Acrilirico (**Veloso**), Antonio das Mortes (**Rocha**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Os Herdeiros (**Diegues**), Paulina s'en va (**Téchiné**), L'amore (ep. di Amore e rabbia) (**Godard**), British Sounds (**Godard**), Une femme douce (**Bresson**), Il compromesso (**Kazan**), La via lattea (**Buñuel**).

Non ho visto: **Capricci, Il seme dell'uomo, Porcile, Topaz, L'amour fou, La mia notte con Maud.**

PIERO ANCHISI

Italiani (in ord. alfabetico): Atti degli Apostoli (**Rossellini**), La caduta degli dei (**Visconti**), Capricci (**Bene**), Fellini Satyricon (**Fellini**), Il seme dell'uomo (**Ferreri**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Stefano junior (**Ponzi**), Umano non umano (**Schifano**), L'urlo (**Brass**).

Stranieri: Il Circo (**Chaplin**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Baci rubati (**Truffaut**), British Sounds (**Godard**), Il compromesso (**Kazan**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Di pari passo con l'amore e la morte (**Huston**), Domenica delle palme (**Gyömgyössy**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Hollywood Party (**Edwards**), Indianapolis, pista infernale (**J. Goldstone**), Jerryssimo (**Marshall**), Lucía (**Solás**), Nazarin (**Buñuel**), La primera carga al machete (**M.O. Gomez**), Quei due (**Donen**), Silenzio e grido (**Jancsó**), Stéphane (**Chabrol**), Ucciderò Willie Kid (**Polonsky**), La vergogna (**Bergman**), La via lattea (**Buñuel**), Z, l'orgia del potere (**Costa-Gavras**).

ADRIANO APRA'

Stranieri (usciti e non usciti): 1) Il Circo (**Chaplin**), Othon (**Straub-Huillet** (1)), Una storia americana (**Godard**); 4) Antonio das Mortes (**Rocha**), Di pari passo con l'amore e la morte (**Huston**), Josephine (**Demy**), Un film (**Boissonas**), La pomme (**Soutter**), Stéphane (**Chabrol**); 10) Baci rubati (**Truffaut**), Quando muore una stella (**Aldrich**), Nazarin (**Buñuel**), O bravo guerreiro (**Dahl**).

Italiani (usciti e non usciti): 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**); 2) Umano non umano (**Schifano**), Capricci (**Bene**). Un ottofilm (**Bargellini**), Espiazione (**Vergine**), Fuori campo (**Del Monte**); 7) Sotto il segno dello scorpione (**Taviani**), Fräulein Doktor (**Lattuada**), Stefano junior (**Ponzi**), La coppia (**Siciliano**), Pagine chiuse (**Da Campo**).

PIERO BARGELLINI

1) Stéphane (**Chabrol**), 2) Fräulein Doktor (**Lattuada**), 3) Stefano junior (**Ponzi**), 4) Capricci (**Bene**).

STEFANO BECCASTRINI

Italiani e stranieri: 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), 2) Il Circo (**Chaplin**), Capricci (**Bene**), La via lattea (**Buñuel**), Wondering - Blue Moses - Sirius Remembered (**Brakhage**), Nazarin (**Buñuel**), Stéphane (**Chabrol**), Jerryssimo (**Marshall-Lewis**), El Verdugo (**Gries**), La vergogna (**Bergman**), L'amore (**Godard**), Stefano Junior (**Ponzi**), tutti i film di **Piero Bargellini,** 14) Una sera... un treno (**Delvaux**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Baci rubati (**Truffaut**), Black Panther (**The Newsreel**), 18) Quando muore una stella (**Aldrich**), Il rapace (**Giovanni**), Un certo giorno (**Olmi**).

BERNARDO BERTOLUCCI

Italiani e stranieri (senza ordine): Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**), Othon (**Straub**), Stéphane (**Chabrol**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Un certo giorno (**Olmi**), La via lattea (**Buñuel**),Un femme douce (**Bresson**), O bravo guerreiro (**Dahl**).

---

(1) Titolo esatto: **Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour.**

PAOLO BRUNATTO

Antonio das Mortes (**Rocha**), La via lattea (**Buñuel**), Formentera (**J. e O. Duran**), El crimen de la pirindola (**Arrieta**), La imitación del ángel (**Arrieta**).

FABIO CARLINI

Usciti e non usciti in Italia: Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Othon (**Straub**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Il Circo (**Chaplin**), Shonen (**Oshima**), Umano non umano (**Schifano**), Estate a Narita (**Ogawa**), La via lattea (**Buñuel**), Baci rubati (**Truffaut**), Topaz (**Hitchcock**), La signora di Costantinopoli (**Elek**), Il compromesso (**Kazan**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Rani Radovi (**Zilnick**), Ah, ça ira! (**Jancsó**), Antonio das Mortes (**Rocha**).

ORESTE DE FORNARI

Skidoo (**Preminger**), Hollywood Party (**Edwards**), The Immortal Story (**Welles**), Il compromesso (**Kazan**).

PETER DEL MONTE

Italiani: Il seme dell'uomo (**Ferreri**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Stefano Junior (**Ponzi**), Sul davanti fioriva una magnolia (**Breccia**), Tabula rasa (**Capovilla**).

Stranieri: Charles mort ou vif (**Tanner**), Il Circo (**Chaplin**), Un film (**Boissonas**), Invasión (**Santiago**).

MARCO FERRERI

Italiani: Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Stefano Junior (**Ponzi**).
Stranieri: Antonio das Mortes (**Rocha**).

FRANCO FERRINI

Stranieri (usciti e non usciti): 1) Topaz (**Hitchcock**), La via lattea (**Buñuel**), O bravo guerreiro (**Dahl**), 4) Hollywood Party (**Edwards**), Un film (**Boissonas**), Il compromesso (**Kazan**), 6) Distruggete Frankenstein (**Fisher**), Antonio das Mortes (**Rocha**), 8) Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Fräulein Doktor (**Lattuada**), 10) La pomme (**Soutter**), Tres tristes tigres (**Ruiz**), 12) Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Baci rubati (**Truffaut**), Quando muore una stella (**Aldrich**), Stéphane (**Chabrol**).

Italiani (usciti e non usciti): 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Fuori campo (**Del Monte**), Un ottofilm (**Bargellini**), 4) Umano non umano (**Schifano**), Stefano Junior (**Ponzi**), 6) Un certo giorno (**Olmi**), Dillinger è morto (**Ferreri**).
Non ho visto: **Capricci, Il Circo, La vergogna.**

CARLO MARLETTI

Italiani: 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**) 2) Stefano Junior (**Ponzi**), Un ottofilm (**Bargellini**), Vieni, dolce morte (**Brunatto**).

Stranieri: 1) Il Circo (**Chaplin**), Othon (**Straub**), Topaz (**Hitchcock**), 4) Antonio das Mortes (**Rocha**), Il compromesso (**Kazan**), La vergogna (**Bergman**), O bravo guerreiro (**Dahl**), 8) Sept jours ailleurs (**Karmitz**), 9) Distruggete Frankenstein (**Fisher**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Una sera... un treno (**Delvaux**), 12) Hollywood Party (**Edwards**), 13) Baci rubati (**Truffaut**), La gatta giapponese (**Masumura**), Un film (**Boissonas**), 16) La via lattea (**Buñuel**), Stéphane (**Chabrol**).
Non ho visto: **Capricci**

MARCO MELANI

Overground: 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), 2) Il circo (**Chaplin**), Stéphane (**Chabrol**), Topaz (**Hitchcock**), Una storia americana (**Godard**), 6) Capricci (**Bene**), Josephine (**Demy**), La via lattea (**Buñuel**), Discutiamo discutiamo (**Bellocchio**), Une femme douce (**Bresson**), Il compromesso (**Kazan**), 12) L'amore (**Godard**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Tu imagines Robinson (**Pollet**), Le mandat (**Sembène**), 16) Agonia (**Bertolucci**), Shonen (**Oshima**), El Verdugo (**Gries**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Il tempo della rose (**Jarva**), La signora di Costantinopoli (**Elek**).

Underground: 1) Blues Moses (**Brakhage**), Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**), 3) Dèi (**De Bernardi**), Un film (**Boissonas**), La bague

du roi Koda (**Alassane**), Un ottofilm (**Bargellini**), 7) La concentration (**Garrel**), Stefano Junior (**Ponzi**), Versus (**Bacigalupo**), Black Panther (**The Newsreel**), Umano non umano (**Schifano**), Espiazione (**Vergine**), Vieni, dolce morte (**Brunatto**).

GIANNI MENON

Italiani: 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), 2) Esplazione (**Vergine**), 3) Stefano Junior (**Ponzi**), Capricci (**Bene**), Umano non umano (**Schifano**), Fuori Campo (**Del Monte**), Tabula rasa (**Capovilla**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Fräulein Doktor (**Lattuada**).

Stranieri: 1) Il Circo (**Chaplin**), 2) Antonio das Mortes (**Rocha**), 3) La bague du roi Koda (**Alassane**), British Sounds (**Godard**), Un film (**Boissonas**), Macunaíma (**De Andrade**), Yawar Mallku (**Sanjinés**), Os Herdeiros (**Diegues**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Stéphane (**Chabrol**), Topaz (**Hitchcock**).

VALENTINO ORSINI

Italiani: Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Il seme dell'uomo (**Ferreri**).

Stranieri: Il Circo (**Chaplin**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Os Herdeiros (**Diegues**), La via lattea e Nazarin (**Buñuel**), Il compromesso (**Kazan**).
Non ho visto: Porcile, Stefano junior, i film di Schifano.

PIER PAOLO PASOLINI

Antonio das Mortes è una memorabile disavventura per la critica italiana: mentre veniva proiettato nelle condizioni che poi Glauber Rocha ha precisato, la critica lo presentava al pubblico come un capolavoro, costringendo la gente ad ammirare un'opera così spudoratamente manomessa (io e Moravia, dopo averlo visto insieme, ci siamo guardati negli occhi allibiti. Solo il giorno dopo Bertolucci ci ha detto come stavano le cose). **La via lattea** è uno dei film più felici ed eleganti che abbia mai visto. **Queimada** mi sembra faziosamente un po' snobbato dalla critica più aggiornata: mentre l'impressione che resta dentro del film (un sole stralunato e molta umidità sugli stracci dei negri) è poetica, misteriosamente poetica; per quanto costretta e anche manipolata la realtà viene fuori per quello che è, è sempre suo l'ultimo recupero. Del **Satyricon** e della **Caduta degli Dei** posso dire che oggettivamente costituiscono un'operazione di « reazione »; per quanto riguarda i loro autori, però, non sono accusabili direttamente di questo: in definitiva sono stati fedeli a se stessi. Non ho visto nessun altro film. Aggiungo che queste pagelle di fine d'anno sono terroristiche e terrorizzanti: e pregherei la redazione di "Cinema & Film" di rinunciarci intelligentemente fin da ora per l'anno prossimo (1).

MAURIZIO PONZI

Italiani: 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), 2) Fuori campo (**Del Monte**), Il seme dell'uomo (**Ferreri**), Fräulein Doktor (**Lattuada**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Porcile (**Pasolini**), Capricct (**Bene**), Tabula rasa (**Capovilla**), Un certo giorno (**Olmi**).

Stranieri: 1) Il circo (**Chaplin**), 2) Nazarin (**Buñuel**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Topaz (**Hitchcock**), Quella notte inventarono lo spogliarello (**Friedkin**), Baci rubati (**Truffaut**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Quando muore una stella (**Aldrich**), La via lattea (**Buñuel**), Hollywood Party (**Edwards**), El Verdugo (**Gries**), Invasión (**Santiago**), La casa degli amori particolari (**Masumura**), Stéphane (**Chabrol**), Il compromesso (**Kazan**), Rapporto a quattro (**Cukor**), La mia notte con Maud (**Rohmer**).

CLAUDIO RISPOLI

Italiani: Il seme dell'uomo (**Ferreri**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Stefano Junior (**Ponzi**), Atti degli Apostoli (**Rossellini**), La caduta degli dèi (**Visconti**).

---

(1) Ricordiamo o avvertiamo i lettori che anche **Josephine** (Les demoiselles de Rochefort) di Jacques Demy è stato spudoratamente manomesso: tagliate due (o tre canzoni) e soppresso quasi interamente il personaggio del vecchio cliente della Darrieux che risulterà essere un pericoloso assassino. Inoltre dai titoli di testa è scomparso il nome di Françoise Dorléac, colpevole di essere morta. Non risulta che in sala si siano notati sguardi allibiti (**N. d. R.**).

Stranieri: Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Baci rubati (**Truffaut**), Il Circo (**Chaplin**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Quando muore una stella (**Aldrich**), Cerimonia segreta (**Losey**), Sento che mi sta succedendo qualcosa (**Rosenberg**).

GLAUBER ROCHA

Italiani e stranieri (senza ordine): Othon (**Straub**), Nostra Signora dei Turchi o Capricci (**Bene**), C'era una volta il West (**Leone**), British Sounds o One plus One o Vento dell'Est (**Godard**), La via letta (**Buñuel**), Macunaíma (**De Andrade**), Os Herdeiros (**Diegues**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Brasil ano 2000 (**Lima jr.**), La primera carga al machete (**Gomez**), Le mandat (**Sembène**), Scene di caccia in Bassa Baviera (**Fleischmann**), Sirocco d'hiver (**Jancsó**), Ai vem o samba (**Amico**), La caduta degli dèi (**Visconti**), Sotto il segno dello Scorpione (**Taviani**), Sweet Hunters (**Guerra**), L'amour fou (**Rivette**), Une femme douce (**Bresson**), Porcile [metà] (**Pasolini**), Umano non umano (**Schifano**), Pauline s'en va (**Téchiné**), Agonia (**Bertolucci**).

ALFREDO ROSSI

1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Il Circo (**Chaplin**), Othon (**Straub**), Topaz (**Hitchcock**); 5) O bravo guerreiro (**Dahl**), La via lattea (**Buñuel**), Fräulein Doktor (**Lattuada**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Antonio das Mortes (**Rocha**), Umano non umano (**Schifano**); 12) Baci rubati (**Truffaut**), Sirocco d'hiver (**Jancsó**), Il mucchio selvaggio (**Peckinpah**), Une femme douce (**Bresson**), Un film (**Boissonas**), Hollywood Party (**Edwards**); 18) Un certo giorno (**Olmi**), Il compromesso (**Kazan**), Stefano Junior (**Ponzi**), Il cielo della nostra infanzia (**Okeev**), Je t'aime je t'aime (**Resnais**), Un ottofilm (**Bargellini**), Ucciderò Willie Kid (**Polonsky**), Stéphane (**Chabrol**), Concerto pour un exil (**Desiré Ecaré**), Ardenne 44: un inferno (**Pollack**).
Non ho visto: **Capricci**, **La Vergogna**.

PIERO SPILA

Stranieri: Hedy (**Warhol**), L'amore (**Godard**), Hollywood Party (**Edwards**), Il circo (**Chaplin**), Di pari passo con l'amore e la morte (**Huston**), Baci rubati (**Truffaut**), La mia notte con Maud (**Rohmer**).

Italiani: Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Capricci (**Bene**), Tak (**Brunatto**), Un ottofilm (**Bargellini**), Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani (**Schifano**), Umano non umano (**Schifano**), Stefano junior (**Ponzi**), La coppia (**Siciliano**), Porcile (**Pasolini**).

PAOLO e VITTORIO TAVIANI

Italiani: Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Capricci (**Bene**), Porcile (**Pasolini**), Il seme dell'uomo (**Ferreri**), Stefano junior (**Ponzi**), Umano non umano (**Schifano**).

Stranieri: 1) Il circo (**Chaplin**), 2) British Sounds (**Godard**), Antonio das Mortes (**Rocha**).

ENZO UNGARI

Italiani (usciti e non usciti): 1) Atti degli Apostoli (**Rossellini**), Capricci (**Bene**), 3) Vieni, dolce morte (**Brunatto**).

Stranieri (usciti e non usciti): 1) Il Circo (**Chaplin**), Il Compromesso (**Kazan**), 3) Antonio das Mortes (**Rocha**), La Bague du roi Koda (**Alassane**), Hollywood Party (**Edwards**), One plus One (**Godard**), La rentrée des usines Wonder (**anonimo**), Shonen (**Oshima**), Sirocco d'hiver (**Jancsó**), Topaz (**Hitchcock**), Tu imagines Robinson (**Pollet**), Una storia americana (**Godard**), Un film (**Boissonas**), La vergogna (**Bergman**), La via lattea (**Buñuel**), 16) The Model Shop (**Demy**), La signora di Costantinopoli (**Elek**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Le dernier homme (**Bitsch**), Il tempo delle rose (**Jarva**).
Non ho visto: **La mia notte con Maud e Ucciderò Willie Kid.**

Sommari dei numeri precedenti

n. 4: Situazione: Sontag: « Persona »; Faccini: La lettura come spazio critico; Aprà: Verso un cinema di risposte?; Toti: « Il prato di Bezhin »: la risurrezione del film assassinato.

Festival. Venezia. Faccini: « La cinese »; Spila: « Belle de jour »; Ponzi: « Mouchette »; Ponzi-Rispoli: « Edipo Re »; Aprà-De Gregorio « La Cina è vicina »; Ponzi: « Sovversivi »; De Gregorio: « Pâtres du désordre ». Thonon e Mannheim. Aprà: Dove va il nuovo cinema? Bergamo. De Gregorio: Due favole (« Le margherite » e « L'Harem »).

Conversazioni. Marco Ferreri; Jean Rouch.

Recensioni. Ponzi: « Blow up »; Aprà: « Daniel »; De Gregorio: « Delitti e champagne »; Rispoli: « Visconti ».

Appendice. Straub: Presentazione di « Chronik der Anna Magdalena Bach »; Pasolini: « Il padre selvaggio » (III); Perrault: « Le Règne du Jour »; Dalle scuole di cinema spagnole; I migliori film del 1967.

n. 5-6: Panofsky: Stile e mezzo del cinema; Garroni: Nota a Panofsky; Adorno: Filmtransparente; Torri: Appunti su Adorno e il cinema; Munier: Il canto secondo; Aprà: Nota a Munier.

Festival. Pesaro. Aprà: Cinema con le « mani sporche », Ritorno al « fantastique »; Spila: « Politicità » del cinema e politicizzazione.

Documenti: Aprà: Un totale equilibrio incarnato; Straub: « Chronik der Anna Magdalena Bach » e « Machorka-Muff » (sceneggiature); Straub: Come essere Bach? (intervista).

Situazione: Tavola rotonda sul cinema italiano: produzione e distribuzione (Amico, Aprà, Bertolucci, Leonardi, Orsini, Ponzi, P. Taviani); Suttner: Tecniche epicizzanti nel cinema di Godard; Cambiano: Le retoriche al cinema; Brunetta: La parola nei film di Pasolini.

Conversazioni. Ingmar Bergman; Maurizio Ponzi.

Recensioni. Spila: « L'Harem » e « La Religieuse »; Biette: « L'ora del lupo »; De Fornari: « El Dorado »; Aprà e De Fornari: « Il ciarlatano »; De Gregorio: « Masquerade »; Ferrini: « Senza un attmo di tregua »; Spila: « Il vergine »; Roncoroni: « La collezionista »; Ferrini: « Trans-Europ-Express »; Ponzi: Cinegiornali del Movimento Studentesco; Postscriptum veneziano.

n. 7-8. Nuovo Cinema Italiano. Intervista con Gianni Amico; intervista con Gian Vittorio Baldi; Stefano Roncoroni: « Fuoco! »; intervista con Bernardo Bertolucci; Engo Ungari: « Partner »; intervista con Marco Ferreri; Claudio Rispoli, Enzo Ungari: « Dillinger è morto »; intervista con Ermanno Olmi; Piero Spila: « Un certo giorno »; intervista con Valentino Orsini; Gianni Menon: « I dannati della terra »; Pier Paolo Pasolini: « Che cosa sono le nuvole? » (sceneggiatura); Maurizio Ponzi: « Stefano Junior » (sceneggiatura e presentazione); Franco Ferrini: «I visionari»; intervista con Paolo e Vittorio Taviani; Schede della C.C.I.

Situazione: Spila: Appunti su una teoria del cinema permanente; Collo, Bertetto, Colnaghi, Barberi: Tics, tics et tics; Menon: « Chronik der Anna Magdalena Bach »; Biette: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano »; Straub: « Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano » (sceneggiatura e presentazione).

Recensioni. Torri e Ferrini: « L'angelo sterminatore »; Aprà e Ferrini: « 2001: Odissea nello spazio »; Collo: « Week End »; Aprà: « Play Time »; Ponzi: « Falstaff »; Ungari: « Per favore non mordermi sul collo »; Ferrini: « Rosemary's Baby »; De Fornari: « La sposa in nero »; Spila: « Les biches »; De Fornari: « Gangster Story ».
I migliori film del 1968, i migliori rivoluzionari del 1968.

n. 9: Situazione. Spila: Le cadavre exquis del cinema rivoluzionario; Menon: La politica del melodramma (Glauber Rocha).

Nuovo Cinema Italiano — 2. Ungari: I Nudi e i Morti (Bene, Bargellini); Menon: Incontrarsi e dirsi addio (Bene); Grande: Maschere e pugnali (Bene); Aprà-Spila: Trilogia per un massacro (Schifano); Aprà: Prometeo liberato (Bargellini); Carlini: Il fico fruttuoso (Bertolucci); Aprà-Ferrini: Tropico dello Scorpione (Taviani); Aprà: Ombre ammonitrici (Siciliano); Rossi: Sogni rubati (Ponzi); De Fornari: Le mutazioni divertenti (Pasolini).

Documenti. Rossellini: Atti degli Apostoli » (sceneggiatura).
Recensioni: Ponzi: « Il Circo »; Ungari e Collo: « Je t'aime je t'aime »; Carlini: « La via lattea »; Ferrini: « Quando muore una stella »; Ungari: « Baci rubati »; Ungari: « Una sera... un treno »; Ferrini: « Stéphane »; Menon: « The Illiac Passion »; Ponzi: « Petulia »; Ungari: I piccoli film fantastici; Ferrini: West by Northwest; Collo-Sacchetti: Perpetuum mobile: the city; Beccastrini-Melani: « The Newsreel »; Aprà: « Apollon una fabbrica occupata ».

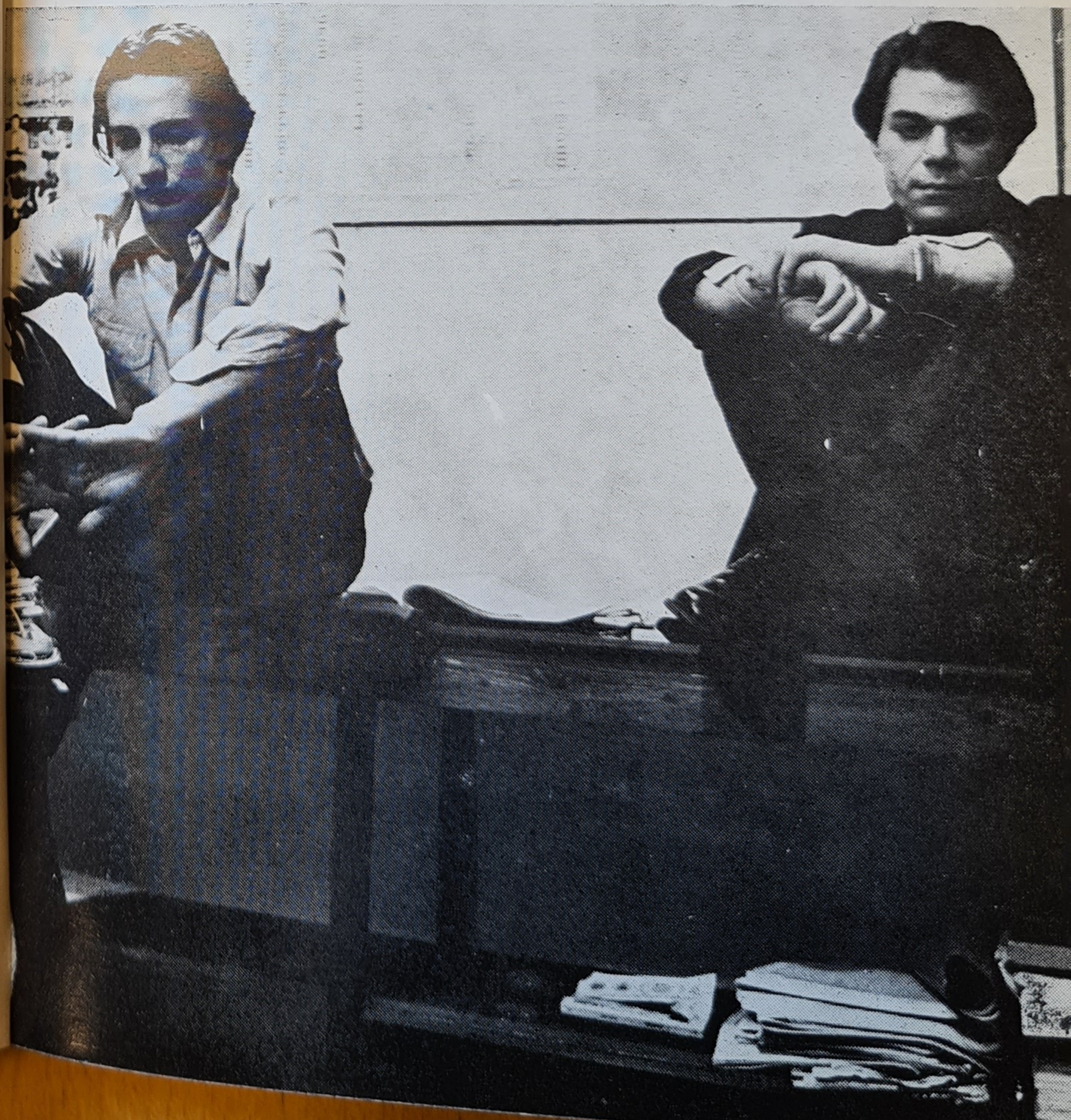
L'INCHIESTA

prodotto da

GIORGIO PATARA

per la

RAI-TV - NEXUS FILM - BAVARIA



CINEMA & FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. A.

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library

